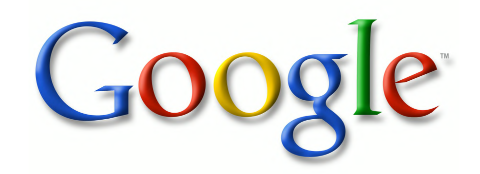
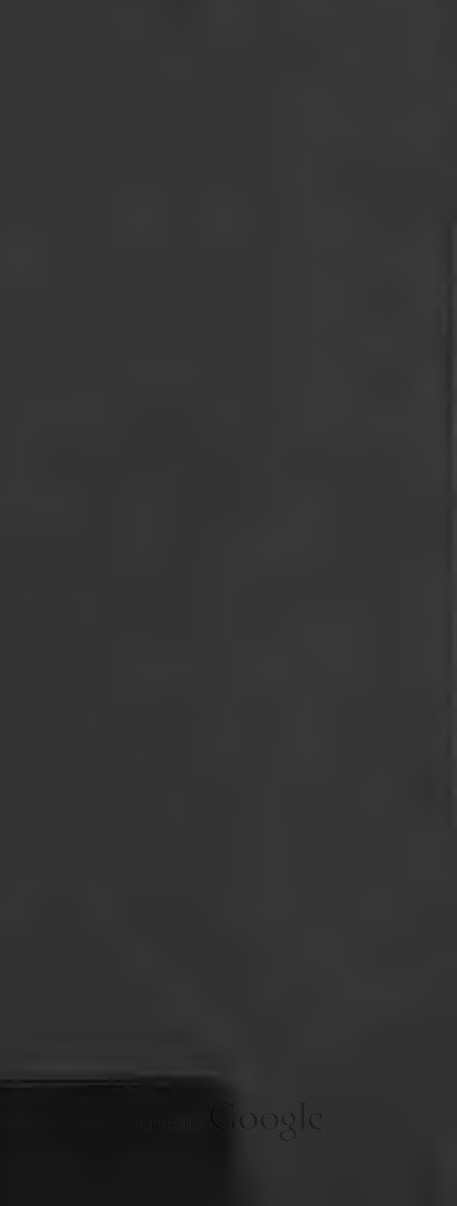








ŒUVRES COMPLÈTES

DE

DIDEROT

BEAUX-ARTS

I

ARTS DU DESSIN

(SALONS)

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR

RUE SAINT-BENOIT



ŒUVRES COMPLÈTES

DE

DIDEROT

REVUES SUR LES ÉDITIONS ORIGINALES

COMPRENANT CE QUI A ÉTÉ PUBLIÉ A DIVERSES ÉPOQUES

ET LES MANUSCRITS INÉDITS
CONSERVÉS A LA BIBLIOTHÈQUE DE L'ERMITAGE

NOTICES, NOTES, TABLE ANALYTIQUE

ÉTUDE SUR DIDEROT

ET

LE MOUVEMENT PHILOSOPHIQUE AU XVIII[e] SIÈCLE

PAR J. ASSÉZAT

10

TOME DIXIÈME



BEAUX-ARTS

PREMIÈRE PARTIE

(ARTS DU DESSIN)

I.

RECHERCHES PHILOSOPHIQUES

SUR

L'ORIGINE ET LA NATURE

DU BEAU



Quoique le *Traité* qui suit ne soit autre chose que l'article Beau de l'*Encyclopédie,* nous avons cru bien faire en le distrayant de ce vaste ensemble qu'il n'appauvrira pas, pour le placer en tête des études de Diderot sur les Beaux-Arts. On s'est quelquefois étonné de la décision avec laquelle le philosophe s'était mis un jour à parler des travaux des peintres et des sculpteurs. C'est qu'il était préparé et que Grimm fut bien moins son maître, comme il le dit trop modestement, que son *impressario.*

L'article Beau est contemporain de la *Lettre sur les Sourds et Muets,* où s'agitent des questions du même ordre. Depuis longtemps déjà, Diderot était lié avec des artistes et étudiait leurs ouvrages en même temps que leurs procédés. Son esthétique était faite, il pouvait juger.

Ce qui nous met à l'aise pour faire cet emprunt à l'*Encyclopédie,* c'est que l'article Beau a été imprimé séparément, comme spécimen de ce grand recueil. Il a fait partie de l'édition d'Amsterdam des *Œuvres* de Diderot, sous le titre de *Traité du Beau,* et de celle de Naigeon, sous celui moins ambitieux que nous lui conservons ici.

Auguste Comte lui a donné une place dans la *Bibliothèque positiviste.*



RECHERCHES PHILOSOPHIQUES

SUR

L'ORIGINE ET LA NATURE

DU BEAU

Avant que d'entrer dans la recherche difficile de l'origine du *beau*, je remarquai d'abord, avec tous les auteurs qui en ont écrit, que, par une sorte de fatalité, les choses dont on parle le plus parmi les hommes sont assez ordinairement celles qu'on connaît le moins; et que telle est, entre beaucoup d'autres, la nature du *beau*. Tout le monde raisonne du *beau :* on l'admire dans les ouvrages de la nature; on l'exige dans les productions des arts; on accorde ou l'on refuse cette qualité à tout moment; cependant si l'on demande aux hommes du goût le plus sûr et le plus exquis, quelle est son origine, sa nature, sa notion précise, sa véritable idée, son exacte définition; si c'est quelque chose d'absolu ou de relatif; s'il y a un *beau* éternel, immuable, règle et modèle du *beau* subalterne, ou s'il en est de la *beauté* comme des modes, on voit aussitôt les sentiments partagés, et les uns avouent leur ignorance, les autres se jettent dans le scepticisme. Comment se fait-il que presque tous les hommes soient d'accord qu'il y a un *beau;* qu'il y en ait tant entre eux qui le sentent vivement où il est, et que si peu sachent ce que c'est?

Pour parvenir, s'il est possible, à la solution de ces difficultés, nous commencerons par exposer les différents sentiments des auteurs qui ont écrit le mieux sur le *beau;* nous proposerons ensuite nos idées sur le même sujet, et nous finirons cet article par des observations générales sur l'entendement humain et ses opérations relatives à la question dont il

Platon a écrit deux dialogues du *beau*, le *Phèdre* et le *Grand Hippias :* dans celui-ci il enseigne plutôt ce que le *beau* n'est pas, que ce qu'il est; et dans l'autre, il parle moins du *beau* que de l'amour naturel qu'on a pour lui. Il ne s'agit dans le *Grand Hippias* que de confondre la vanité d'un sophiste; et dans le *Phèdre*, que de passer quelques moments agréables avec un ami dans un lieu délicieux.

Saint Augustin avait composé un traité sur le *beau*; mais cet ouvrage est perdu, et il ne nous reste de saint Augustin sur cet objet important, que quelques idées éparses dans ses écrits, par lesquelles on voit que ce rapport exact des parties d'un tout entre elles, qui le constitue UN, était, selon lui, le caractère distinctif de la *beauté*. Si je demande à un architecte, dit ce grand homme, pourquoi, ayant élevé une arcade à une des ailes de son bâtiment, il en fait autant à l'autre, il me répondra sans doute, que *c'est afin que les membres de son architecture symétrisent bien ensemble*. Mais pourquoi cette symétrie vous paraît-elle nécessaire? *Par la raison qu'elle plaît.* Mais qui êtes-vous pour vous ériger en arbitre de ce qui doit plaire ou ne pas plaire aux hommes? et d'où savez-vous que la symétrie nous plaît? *J'en suis sûr, parce que les choses ainsi disposées ont de la décence, de la justesse, de la grâce; en un mot, parce que cela est beau.* Fort bien; mais, dites-moi, cela est-il *beau* parce qu'il plaît? ou cela plaît-il parce qu'il est *beau?* *Sans difficulté cela plaît parce qu'il est beau.* Je le crois comme vous; mais je vous demande encore pourquoi cela est-il *beau?* et si ma question vous embarrasse, parce qu'en effet les maîtres de votre art ne vont guère jusque-là, vous conviendrez du moins sans peine que la similitude, l'égalité, la convenance des parties de votre bâtiment, réduit tout à une espèce d'unité qui contente la raison. *C'est ce que je voulais dire.* Oui; mais prenez-y garde, il n'y a point de vraie unité dans les corps, puisqu'ils sont tous composés d'un nombre innombrable de parties, dont chacune est encore composée d'une infinité d'autres. Où la voyez-vous donc, cette unité qui vous dirige dans la construction de votre dessin; cette unité que vous regardez dans votre art comme une loi inviolable; cette unité que votre édifice doit imiter pour être *beau*, mais que rien sur la terre ne peut imiter parfaitement, puisque rien sur la terre ne peut être par-

faitement UN? Or, de là que s'ensuit-il? ne faut-il pas reconnaître qu'il y a au-dessus de nos esprits une certaine unité originale, souveraine, éternelle, parfaite, qui est la règle essentielle du *beau*, et que vous cherchez dans la pratique de votre art? D'où saint Augustin conclut, dans un autre ouvrage, que *c'est l'unité qui constitue, pour ainsi dire, la forme et l'essence du beau en tout genre. Omnis porro pulchritudinis forma, unitas est.*

M. Wolff dit, dans sa *Psychologie*[1], qu'il y a des choses qui nous plaisent, et d'autres qui nous déplaisent, et que cette différence est ce qui constitue le *beau* et le *laid*; que ce qui nous plaît s'appelle *beau*, et que ce qui nous déplaît est *laid*.

Il ajoute que la *beauté* consiste dans la perfection, de manière que par la force de cette perfection, la chose qui en est revêtue est propre à produire en nous du plaisir.

Il distingue ensuite deux sortes de *beautés*, la vraie et l'apparente : la *vraie* est celle qui naît d'une perfection réelle; et l'*apparente*, celle qui naît d'une perfection apparente.

Il est évident que saint Augustin avait été beaucoup plus loin dans la recherche du *beau* que le philosophe Leibnitzien : celui-ci semble prétendre d'abord qu'une chose est *belle*, parce qu'elle est *belle*, comme Platon et saint Augustin l'ont très-bien remarqué. Il est vrai qu'il fait ensuite entrer la perfection dans l'idée de la *beauté*; mais qu'est-ce que la perfection? le *parfait* est-il plus clair et plus intelligible que le *beau?*

Tous ceux qui, se piquant de ne pas parler simplement par coutume et sans réflexion, dit M. Crousaz[2], voudront descendre dans eux-mêmes et faire attention à ce qui s'y passe, à la manière dont ils pensent, et à ce qu'ils sentent lorsqu'ils s'écrient *cela est beau*, s'apercevront qu'ils expriment par ce terme un certain rapport d'un objet, avec des sentiments agréables ou avec des idées d'approbation, et tomberont d'accord que dire *cela est beau*, c'est dire, j'aperçois quelque chose que j'approuve ou qui me fait plaisir.

On voit que cette définition de M. Crousaz n'est point prise de la nature du *beau*, mais de l'effet seulement qu'on éprouve à sa présence; elle a le même défaut que celle de M. Wolff. C'est



chologie, ou Traité de l'âme; Amsterdam, 1745, in-12.

du Beau, où l'on montre ... siste ce que l'on nomme ainsi. 1715, 2 vol. in-12.



ce que M. Crousaz a bien senti, aussi s'occupe-t-il ensuite à fixer les caractères du *beau :* il en compte cinq, *la variété, l'unité, la régularité, l'ordre, la proportion.*

D'où il s'ensuit, ou que la définition de saint Augustin est incomplète, ou que celle de M. Crousaz est redondante. Si l'idée d'*unité* ne renferme pas les idées de *variété*, de *régularité*, d'*ordre* et de *proportion*, et si ces qualités sont essentielles au *beau*, saint Augustin n'a pas dû les omettre; si l'idée d'*unité* les renferme, M. Crousaz n'a pas dû les ajouter.

M. Crousaz ne définit point ce qu'il entend par *variété;* il semble entendre par *unité*, la relation de toutes les parties à un seul but; il fait consister la *régularité* dans la position semblable des parties entre elles; il désigne par *ordre* une certaine dégradation de parties, qu'il faut observer dans le passage des unes aux autres; et il définit la *proportion*, l'*unité assaisonnée de variété*, de *régularité* et d'*ordre* dans chaque partie.

Je n'attaquerai point cette définition du *beau* par les choses vagues qu'elle contient; je me contenterai seulement d'observer ici qu'elle est particulière, et qu'elle n'est applicable qu'à l'architecture, ou tout au plus à de grands touts dans les autres genres, à une pièce d'éloquence, à un drame, etc., mais non pas à *un mot*, à *une pensée*, à *une portion d'objet.*

M. Hutcheson, célèbre professeur de philosophie morale, dans l'université de Glasgow, s'est fait un système particulier : il se réduit à penser qu'il ne faut pas plus demander *qu'est-ce que le beau*, que demander *qu'est-ce que le visible.* On entend par *visible*, ce qui est fait pour être aperçu par l'œil; et M. Hutcheson entend par *beau*, ce qui est fait pour être saisi par le sens interne du *beau.* Son sens interne du *beau* est une faculté par laquelle nous distinguons les belles choses, comme le sens de la vue est une faculté par laquelle nous recevons la notion des couleurs et des figures. Cet auteur et ses sectateurs mettent tout en œuvre pour démontrer la réalité et la nécessité de ce *sixième sens;* et voici comment ils s'y prennent[1] :

1° Notre âme, disent-ils, est passive dans le plaisir et dans le déplaisir. Les objets ne nous affectent pas précisément comme

1. L'ouvrage d'Hutcheson, *Recherches sur l'origine des idées que nous avons de la Beauté et de la Vertu,* a été traduit en français par Eidous, Amsterdam (Paris, Durand), 1749, 2 vol. in-8°.

nous le souhaiterions : les uns font sur notre âme une impression nécessaire de plaisir; d'autres nous déplaisent nécessairement; tout le pouvoir de notre volonté se réduit à rechercher la première sorte d'objets et à fuir l'autre : c'est la constitution même de notre nature, quelquefois individuelle, qui nous rend les uns agréables et les autres désagréables. (*Voy.* PEINE ET PLAISIR [1].)

2° Il n'est peut-être aucun objet qui puisse affecter notre âme, sans lui être plus ou moins une occasion nécessaire de plaisir ou de déplaisir. Une figure, un ouvrage d'architecture ou de peinture, une composition de musique, une action, un sentiment, un caractère, une expression, un discours, toutes ces choses nous plaisent ou nous déplaisent de quelque manière. Nous sentons que le plaisir ou le déplaisir s'excite nécessairement par la contemplation de l'idée qui se présente alors à notre esprit avec toutes ses circonstances. Cette impression se fait, quoiqu'il n'y ait rien dans quelques-unes de ces idées de ce qu'on appelle ordinairement *perceptions sensibles*, et dans celles qui viennent des sens, le plaisir ou le déplaisir qui les accompagne, naît de l'ordre ou du désordre, de l'arrangement ou défaut de symétrie, de l'imitation ou de la bizarrerie qu'on remarque dans les objets, et non des idées simples de la couleur, du son et de l'étendue, considérées solidairement.

3° Cela posé, j'appelle, dit M. Hutcheson, du nom de *sens internes*, ces déterminations de l'âme à se plaire ou à se déplaire à certaines formes ou à certaines idées, quand elle les considère; et pour distinguer les *sens internes* des facultés corporelles connues sous ce nom, j'appelle *sens interne du beau*, la faculté qui discerne le *beau* dans la régularité, l'ordre et l'harmonie; et *sens interne du bon*, celle qui approuve les affections, les actions, les caractères des agents raisonnables et vertueux.

4° Comme les déterminations de l'âme à se plaire ou à se déplaire à certaines formes ou à certaines idées, quand elle les considère, s'observent dans tous les hommes, à moins qu'ils ne soient stupides; sans rechercher encore ce que c'est que le



1. Ces notes renvoient à l'*Encyclopédie*.

beau, il est constant qu'il y a dans tous les hommes un *sens naturel* et propre pour cet objet; qu'ils s'accordent à trouver de la *beauté* dans les figures, aussi généralement qu'à éprouver de la douleur à l'approche d'un trop grand feu, ou du plaisir à manger quand ils sont pressés par l'appétit, quoiqu'il y ait entre eux une diversité de goûts infinie.

5° Aussitôt que nous naissons, nos *sens externes* commencent à s'exercer et à nous transmettre des perceptions des objets sensibles; et c'est là sans doute ce qui nous persuade qu'ils sont naturels. Mais les objets de ce que j'appelle les *sens internes*, ou les *sens du beau et du bon*, ne se présentent pas si tôt à notre esprit. Il se passe du temps avant que les enfants réfléchissent, ou du moins qu'ils donnent des indices de réflexion sur les proportions, ressemblances et symétries, sur les affections et les caractères; ils ne connaissent qu'un peu tard les choses qui excitent le goût ou la répugnance intérieure; et c'est là ce qui fait imaginer que ces facultés, que j'appelle les *sens internes du beau et du bon*, viennent uniquement de l'instruction et de l'éducation. Mais quelque notion qu'on ait de la *vertu* et de la *beauté*, un objet *vertueux* ou *bon* est une occasion d'approbation et de plaisir, aussi naturellement que des mets sont des objets de notre appétit. Et qu'importe que les premiers objets se soient présentés tôt ou tard? Si les sens ne se développaient en nous que peu à peu et les uns après les autres, en seraient-ils moins des sens et des facultés? et serions-nous bien venus à prétendre qu'il n'y a vraiment dans les objets visibles, ni couleur ni figure, parce que nous aurions eu besoin de temps et d'instruction pour les y apercevoir, et qu'il n'y aurait pas entre nous tous deux personnes qui les y apercevraient de la même manière?

6° On appelle *sensations* les perceptions qui s'excitent dans notre âme à la présence des objets extérieurs, et par l'impression qu'ils font sur nos organes. (*Voyez* SENSATIONS.) Et lorsque deux perceptions diffèrent entièrement l'une de l'autre, et qu'elles n'ont de commun que le nom générique de *sensation*, les facultés par lesquelles nous recevons ces différentes perceptions s'appellent des *sens différents*. La vue et l'ouïe, par exemple, désignent des facultés différentes dont l'une nous donne les idées de couleur, et l'autre les idées de son; mais quelque différence que les sons aient entre eux et les couleurs

entre elles, on rapporte à un même sens toutes les couleurs, et à un autre sens tous les sons ; et il paraît que nos sens ont chacun leur organe. Or, si vous appliquez l'observation précédente au *bon* et au *beau*, vous verrez qu'ils sont exactement dans ce cas.

7° Les défenseurs du *sens interne* entendent, par *beau*, l'idée que certains objets excitent dans notre âme, et par le *sens interne du beau*, la faculté que nous avons de recevoir cette idée ; et ils observent que les animaux ont des facultés semblables à nos sens extérieurs, et qu'ils les ont même quelquefois dans un degré supérieur à nous ; mais qu'il n'y en a pas un qui donne un signe de ce qu'on entend ici par *sens interne*. Un être, continuent-ils, peut donc avoir en entier la même sensation extérieure que nous éprouvons, sans observer entre les objets les ressemblances et les rapports ; il peut même discerner ces ressemblances et ces rapports sans en ressentir beaucoup de plaisir ; d'ailleurs les idées seules de la figure et des formes, etc., sont quelque chose de distinct du plaisir. Le plaisir peut se trouver où les proportions ne sont ni considérées ni connues ; il peut manquer, malgré toute l'attention qu'on donne à l'ordre et aux proportions. Comment nommerons-nous donc cette faculté qui agit en nous sans que nous sachions bien pourquoi? *Sens interne.*

8° Cette dénomination est fondée sur le rapport de la faculté qu'elle désigne avec les autres facultés. Ce rapport consiste principalement en ce que le plaisir que le *sens interne* nous fait éprouver est différent de la connaissance des principes. La connaissance des principes peut l'accroître ou le diminuer ; mais cette connaissance n'est pas lui ni sa cause. Ce sens a des plaisirs nécessaires ; car la *beauté* et la *laideur* d'un objet est toujours la même pour nous, quelque dessein que nous puissions former d'en juger autrement. Un objet désagréable, pour être utile, ne nous en paraît pas plus *beau* ; un bel objet, pour être nuisible, ne nous paraît pas plus *laid*. Proposez-nous le monde entier pour nous contraindre par la récompense à trouver belle la laideur, et laide la beauté ; ajoutez à ce prix les plus terribles menaces, vous n'apporterez aucun changement à nos perceptions et au jugement du *sens* [illegible] ou [illegible] à votre gré ; mais le [illegible]

9° Il paraît de là, continuent les mêmes systématiques, que certains objets sont immédiatement et par eux-mêmes, les occasions du plaisir que donne la *beauté*; que nous avons un sens propre à le goûter; que ce plaisir est individuel, et qu'il n'a rien de commun avec l'intérêt. En effet n'arrive-t-il pas en cent occasions qu'on abandonne l'utile pour le *beau?* Cette généreuse préférence ne se remarque-t-elle pas quelquefois dans les conditions les plus méprisées? Un honnête artisan se livrera à la satisfaction de faire un chef-d'œuvre qui le ruine, plutôt qu'a l'avantage de faire une mauvais ouvrage qui l'enrichirait.

10° Si on ne joignait pas à la considération de l'utile quelque sentiment particulier, quelque effet subtil d'une faculté différente de l'entendement et de la volonté, on n'estimerait une maison que pour son utilité, un jardin que pour sa fertilité, un habillement que pour sa commodité. Or cette estimation étroite des choses n'existe pas même dans les enfants et dans les sauvages. Abandonnez la nature à elle-même, et le sens interne exercera son empire : peut-être se trompera-t-il dans son objet; mais la sensation de plaisir n'en sera pas moins réelle. Une philosophie austère, ennemie du luxe, brisera les statues, renversera les obélisques, transformera nos palais en cabanes, et nos jardins en forêts; mais elle n'en sentira pas moins la *beauté* réelle de ces objets; le sens interne se révoltera contre elle; et elle sera réduite à se faire un mérite de son courage.

C'est ainsi, dis-je, que Hutcheson et ses sectateurs s'efforcent d'établir la nécessité *du sens interne du beau* ; mais ils ne parviennent qu'à démontrer qu'il y a quelque chose d'obscur et d'impénétrable dans le plaisir que le *beau* nouscause; que ce plaisir semble indépendant de la connaissance des rapports et des perceptions; que la vue de l'utile n'y entre pour rien, et qu'il fait des enthousiastes que ni les récompenses ni les menaces ne peuvent ébranler.

Du reste, ces philosophes distinguent dans les êtres corporels un *beau absolu* et un *beau relatif*. Ils n'entendent point par un *beau absolu*, une qualité tellement inhérente dans l'objet, qu'elle le rende *beau* par lui-même, sans aucun rapport à l'âme qui le voit et qui en juge. Le terme *beau*, semblable aux autres noms des idées sensibles, désigne proprement, selon eux, la

perception d'un esprit; comme le froid et le chaud, le doux et l'amer, sont des sensations de notre âme, quoique sans doute il n'y ait rien qui ressemble à ces sensations dans les objets qui les excitent, malgré la prévention populaire qui en juge autrement. On ne voit pas, disent-ils, comment les objets pourraient être appelés *beaux*, s'il n'y avait pas un esprit doué du *sens de la beauté* pour leur rendre hommage. Ainsi, par le *beau absolu*, ils n'entendent que celui qu'on reconnaît en quelques objets, sans les comparer à aucune chose extérieure dont ces objets soient l'imitation et la peinture. Telle est, disent-ils, la *beauté* que nous apercevons dans les ouvrages de la nature, dans certaines formes artificielles, et dans les figures, les solides, les surfaces; et par *beau relatif*, ils entendent celui qu'on aperçoit dans des objets considérés communément comme des imitations et des images de quelques autres. Ainsi leur division a plutôt son fondement dans les différentes sources du plaisir que le *beau* nous cause, que dans les objets; car il est constant que le *beau absolu* a, pour ainsi dire, un *beau relatif*, et le *beau relatif*, un *beau absolu*.

DU BEAU ABSOLU, SELON HUTCHESON ET SES SECTATEURS.

Nous avons fait sentir, disent-ils, la nécessité d'un *sens propre* qui nous avertit, par le plaisir, de la présence du *beau*; voyons maintenant quelles doivent être les qualités d'un objet pour émouvoir ce sens. Il ne faut pas oublier, ajoutent-ils, qu'il ne s'agit ici de ces qualités que relativement à l'homme; car il y a certainement bien des objets qui font sur lui l'impression de *beauté*, et qui déplaisent à d'autres animaux. Ceux-ci ayant des sens et des organes autrement conformés que les nôtres, s'ils étaient juges du *beau*, en attacheraient des idées à des formes toutes différentes. L'ours peut trouver sa caverne commode; mais il ne la trouve ni belle ni laide; peut-être s'il avait le *sens interne du beau* la regarderait-il comme une retraite délicieuse. Remarquez en passant qu'un être bien malheureux ce serait celui qui aurait le sens interne du *beau*, et qui ne reconnaîtrait jamais le *beau* que dans les objets qui lui seraient nuisibles; la Providence y a pourvu par rapport à



nous ; et une chose vraiment *belle* est assez ordinairement une chose bonne.

Pour découvrir l'occasion générale des idées du *beau* parmi les hommes, les sectateurs d'Hutcheson examinent les êtres les plus simples, par exemple, les figures ; et ils trouvent qu'entre les figures, celles que nous nommons *belles* offrent à nos sens l'uniformité dans la variété. Ils assurent qu'un triangle équilatéral est moins *beau* qu'un carré ; un pentagone moins *beau* qu'un hexagone, et ainsi de suite, parce que les objets également uniformes sont d'autant plus *beaux*, qu'ils sont plus variés ; et ils sont d'autant plus variés, qu'ils ont plus de côtés comparables. Il est vrai, disent-ils, qu'en augmentant beaucoup le nombre des côtés, on perd de vue les rapports qu'ils ont entre eux et avec le rayon ; d'où il s'ensuit que la *beauté* de ces figures n'augmente pas toujours comme le nombre des côtés. Ils se font cette objection ; mais ils ne se soucient guère d'y répondre. Ils remarquent seulement que le défaut de parallélisme dans les côtés des heptagones et des autres polygones impairs en diminue la *beauté*; mais ils soutiennent toujours que, tout étant égal d'ailleurs, une figure régulière à vingt côtés surpasse en *beauté* celle qui n'en a que douze ; que celle-ci l'emporte sur celle qui n'en a que huit, et cette dernière sur le carré. Ils font le même raisonnement sur les surfaces et sur les solides. De tous les solides réguliers, celui qui a le plus grand nombre de surfaces est pour eux le plus *beau*, et ils pensent que la *beauté* de ces corps va toujours en décroissant jusqu'à la pyramide régulière.

Mais si entre les objets également uniformes les plus variés sont les plus *beaux*, selon eux, réciproquement entre les objets également variés, les plus *beaux* seront les plus uniformes : ainsi le triangle équilatéral ou même isocèle est plus *beau* que le scalène ; le carré plus *beau* que le rhombe ou losange. C'est le même raisonnement pour les corps solides réguliers, et en général pour tous ceux qui ont quelque uniformité, comme les cylindres, les prismes, les obélisques, etc. ; et il faut convenir avec eux que ces corps plaisent certainement plus à la vue, que des figures grossières où l'on n'aperçoit ni uniformité, ni symétrie, ni unité.

Pour avoir des raisons composées du rapport de l'uniformité

et de la variété, ils comparent les cercles et les sphères avec les ellipses et les sphéroïdes peu excentriques ; et ils prétendent que la parfaite uniformité des uns est compensée par la variété des autres, et que leur *beauté* est à peu près égale.

Le *beau*, dans les ouvrages de la nature, a le même fondement selon eux. Soit que vous envisagiez, disent-ils, les formes des corps célestes, leurs révolutions, leurs aspects ; soit que vous descendiez des cieux sur la terre, et que vous considériez les plantes qui la couvrent, les couleurs dont les fleurs sont peintes, la structure des animaux, leurs espèces, leurs mouvements, la proportion de leurs parties, le rapport de leur mécanisme à leur bien-être ; soit que vous vous élanciez dans les airs et que vous examiniez les oiseaux et les météores ; ou que vous vous plongiez dans les eaux, et que vous compariez entre eux les poissons, vous rencontrerez partout l'uniformité dans la variété ; partout vous verrez ces qualités compensées dans les êtres également *beaux*, et la raison composée des deux, inégale dans les êtres de *beauté* inégale ; en un mot, s'il est permis de parler encore la langue des géomètres, vous verrez dans les entrailles de la terre, au fond des mers, au haut de l'atmosphère, dans la nature entière et dans chacune de ses parties, l'uniformité dans la variété, et la *beauté* toujours en raison composée de ces deux qualités.

Ils traitent ensuite de la *beauté* des arts, dont on ne peut regarder les productions comme une véritable imitation, tels que l'architecture, les arts mécaniques et l'harmonie naturelle ; ils font tous leurs efforts pour les assujettir à leur loi de l'uniformité dans la variété ; et si leur preuve pèche, ce n'est pas par le défaut de l'énumération ; ils descendent depuis le palais le plus magnifique jusqu'au plus petit édifice, depuis l'ouvrage le plus précieux jusqu'aux bagatelles, montrant le caprice partout où manque l'uniformité, et l'insipidité où manque la variété.

Mais il est une classe d'êtres fort différents des précédents, dont les sectateurs de Hutcheson sont fort embarrassés ; car on y reconnaît de la *beauté*, et cependant la règle de l'uniformité dans la variété ne leur est pas applicable : ce sont les démonstrations des vérités abstraites et universelles. Si un théorème contient une infinité [illegible] particulières qui n'en sont que

le développement, ce théorème n'est proprement que le corollaire d'un axiome d'où découle une infinité d'autres théorèmes; cependant on dit voilà un *beau théorème*, et l'on ne dit pas voilà un *bel axiome*.

Nous donnerons plus bas la solution de cette difficulté dans d'autres principes. Passons à l'examen du *beau relatif*, de ce *beau* qu'on aperçoit dans un objet considéré comme l'imitation d'un original, selon ceux de Hutcheson et de ses sectateurs.

Cette partie de son système n'a rien de particulier. Selon cet auteur, et selon tout le monde, ce *beau* ne peut consister que dans la conformité qui se trouve entre le modèle et la copie.

D'où il s'ensuit que pour le *beau relatif*, il n'est pas nécessaire qu'il y ait aucune *beauté* dans l'original. Les forêts, les montagnes, les précipices, le chaos, les rides de la vieillesse, la pâleur de la mort, les effets de la maladie, plaisent en peinture; ils plaisent aussi en poésie; ce qu'Aristote appelle un caractère moral, n'est point celui d'un homme vertueux; et ce qu'on entend par *fabula bene morata*, n'est autre chose qu'un poëme épique ou dramatique, où les actions, les sentiments et les discours sont d'accord avec les caractères bons ou mauvais.

Cependant on ne peut nier que la peinture d'un objet qui aura quelque *beauté absolue*, ne plaise ordinairement davantage que celle d'un objet qui n'aura point ce *beau*. La seule exception qu'il y ait peut-être à cette règle, c'est le cas où la conformité de la peinture avec l'état du spectateur gagnant tout ce qu'on ôte à la *beauté absolue* du modèle, la peinture en devient d'autant plus intéressante; cet intérêt, qui naît de l'imperfection, est la raison pour laquelle on a voulu que le héros d'un poëme épique ou héroïque ne fût point sans défaut.

La plupart des autres *beautés* de la poésie et de l'éloquence suivent la loi du *beau relatif*. La conformité avec le vrai rend les comparaisons, les métaphores et les allégories *belles*, lors même qu'il n'y a aucune *beauté absolue* dans les objets qu'elles représentent.

Hutcheson insiste sur le penchant que nous avons à la comparaison. Voici, selon lui, quelle en est l'origine. Les passions produisent presque toujours dans les animaux les mêmes mouvements qu'en nous; et les objets inanimés de la nature ont souvent des positions qui ressemblent aux attitudes du corps

humain, et dans certains états de l'âme; il n'en a pas fallu davantage, ajoute l'auteur que nous analysons, pour rendre le lion symbole de la fureur; le tigre, celui de la cruauté; un chêne droit, et dont la cime orgueilleuse s'élève jusque dans la nue, l'emblème de l'audace; les mouvements d'une mer agitée, la peinture des agitations de la colère; et la mollesse de la tige d'un pavot, dont quelques gouttes de pluie ont fait pencher la tête, l'image d'un moribond.

Tel est le système de Hutcheson, qui paraîtra sans doute plus singulier que vrai. Nous ne pouvons cependant trop recommander la lecture de son ouvrage, surtout dans l'original; on y trouvera un grand nombre d'observations délicates sur la manière d'atteindre la perfection dans la pratique des beaux-arts. Nous allons maintenant exposer les idées du P. André, jésuite. Son *Essai sur le beau*[1] est le système le plus suivi, le plus étendu et le mieux lié que je connaisse. J'oserais assurer qu'il est dans son genre, ce que le Traité des *Beaux-Arts réduits à un seul principe*[2] est dans le sien. Ce sont deux bons ouvrages auxquels il n'a manqué qu'un chapitre pour être excellents; et il en faut savoir d'autant plus mauvais gré à ces deux auteurs de l'avoir omis. M. l'abbé Batteux rappelle tous les principes des beaux-arts à l'imitation de la belle nature; mais il ne nous apprend point ce que c'est que la *belle nature*. Le P. André distribue avec beaucoup de sagacité et de philosophie le *beau* en général dans ses différentes espèces; il les définit toutes avec précision; mais on ne trouve la définition du genre, celle du *beau* en général, dans aucun endroit de son livre, à moins qu'il ne le fasse consister dans l'unité comme saint Augustin. Il parle sans cesse d'ordre, de proportion, d'harmonie, etc.; mais il ne dit pas un mot de l'origine de ces idées.

Le P. André distingue les notions générales de l'esprit pur, qui nous donnent les règles éternelles du *beau*; les jugements naturels de l'âme où le sentiment se mêle avec les idées purement spirituelles, mais sans les détruire; et les préjugés de l'éducation et de la coutume, qui semblent quelquefois les renverser les uns et les autres. Il distribue son ouvrage en quatre chapitres. Le pre[illegible] est du *beau visible*; le second, du *beau*

1. La première éd[illegible] en 1741. Il y en a eu plusieurs autres.
2. Par l'abbé Bat[illegible] *Lettre sur les Sourds et Muets*, t. I.)



dans les mœurs; le troisième, du *beau dans les ouvrages d'esprit*; et le quatrième, du *beau musical*.

Il agite trois questions sur chacun de ces objets : il prétend qu'on y découvre un *beau essentiel*, absolu, indépendant de toute institution, même divine; un *beau naturel* dépendant de l'institution du créateur, mais indépendant de nos opinions et de nos goûts; un *beau artificiel* et en quelque sorte arbitraire, mais avec quelque dépendance des lois éternelles.

Il fait consister le *beau essentiel* dans la régularité, l'ordre, la proportion, la symétrie en général; le *beau naturel*, dans la régularité, l'ordre, les proportions, la symétrie, observés dans les êtres de la nature; le *beau artificiel*, dans la régularité, l'ordre, la symétrie, les proportions observées dans nos productions mécaniques, nos parures, nos bâtiments, nos jardins. Il remarque que ce dernier *beau* est mêlé d'arbitraire et d'absolu. En architecture, par exemple, il aperçoit deux sortes de règles, les unes qui découlent de la notion indépendante de nous, du *beau original* et *essentiel*, et qui exigent indispensablement la perpendicularité des colonnes, le parallélisme des étages, la symétrie des membres, le dégagement et l'élégance du dessin, et l'unité dans le tout. Les autres, qui sont fondées sur des observations particulières, que les maîtres ont faites en divers temps, et par lesquelles ils ont déterminé les proportions des parties dans les cinq ordres d'architecture : c'est en conséquence de ces règles que dans le toscan la hauteur de la colonne contient sept fois le diamètre de sa base, dans le dorique huit fois, neuf dans l'ionique, dix dans le corinthien, et dans le composite autant; que les colonnes ont un renflement, depuis leur naissance jusqu'au tiers du fût; que dans les deux autres tiers, elles diminuent peu à peu en fuyant le chapiteau; que les entre-colonnements sont au plus de huit modules, et au moins de trois; que la hauteur des portiques, des arcades, des portes et des fenêtres est double de leur largeur. Ces règles n'étant fondées que sur des observations à l'œil et sur des exemples équivoques, sont toujours un peu incertaines et ne sont pas tout à fait indispensables. Aussi voyons-nous quelquefois que les grands architectes se mettent au-dessus d'elles, y ajoutent, en rabattent, et en imaginent de nouvelles selon les circonstances.

Voilà donc dans les productions des arts, un *beau essentiel*, un *beau de création humaine*, et un *beau de système* : un *beau essentiel*, qui consiste dans l'ordre ; un *beau de création humaine*, qui consiste dans l'application libre et dépendante de l'artiste des lois de l'ordre, ou, pour parler plus clairement, dans le choix de tel ordre ; et un *beau de système*, qui naît des observations, et qui donne des variétés même entre les plus savants artistes ; mais jamais au préjudice du *beau essentiel*, qui est une barrière qu'on ne doit jamais franchir. *Hic murus aheneus esto*. S'il est arrivé quelquefois aux grands maîtres de se laisser emporter par leur génie au delà de cette barrière, c'est dans les occasions rares où ils ont prévu que cet écart ajouterait plus à la *beauté* qu'il ne lui ôterait ; mais ils n'en ont pas moins fait une faute qu'on peut leur reprocher.

Le *beau arbitraire* se sous-divise, selon le même auteur, en un *beau de génie*, un *beau de goût*, et un *beau de pur caprice* : un *beau de génie*, fondé sur la connaissance du *beau essentiel*, qui donne des règles inviolables ; un *beau de goût*, fondé sur la connaissance des ouvrages de la nature et des productions des grands maîtres, qui dirige dans l'application et l'emploi du *beau essentiel* ; un *beau de caprice*, qui n'étant fondé sur rien, ne doit être admis nulle part.

Que devient le système de Lucrèce et des Pyrrhoniens, dans le système du P. André? que reste-t-il d'abandonné à l'arbitraire? Presque rien ; aussi pour toute réponse à l'objection de ceux qui prétendent que la *beauté* est d'éducation et de préjugé, il se contente de développer la source de leur erreur. Voici, dit-il, comment ils ont raisonné : ils ont cherché dans les meilleurs ouvrages des exemples de *beau de caprice*, et ils n'ont pas eu de peine à y en rencontrer, et à démontrer que le *beau* qu'on y reconnaissait était de caprice ; ils ont pris des exemples du *beau de goût*, et ils ont très-bien démontré qu'il y avait aussi de l'arbitraire dans ce *beau* ; et sans aller plus loin, ni s'apercevoir que leur énumération était incomplète, ils ont conclu que tout ce qu'on appelle *beau*, était arbitraire et de caprice ; mais on conçoit aisément que leur conclusion n'était juste que par rapport à la troisième branche du *beau artificiel*, et que leur raisonnement n'attaquait ni les deux autres branches de ce *beau*, ni le *beau naturel*, ni le *beau essentiel*.



Le P. André passe ensuite à l'application de ses principes aux mœurs, aux ouvrages d'esprit et à la musique ; et il démontre qu'il y a dans ces trois objets du *beau*, un *beau essentiel*, absolu et indépendant de toute institution, même divine, qui fait qu'une chose est une ; un *beau naturel* dépendant de l'institution du créateur, mais indépendant de nous ; un *beau arbitraire*, dépendant de nous, mais sans préjudice du *beau essentiel*.

Un *beau essentiel* dans les mœurs, dans les ouvrages d'esprit et dans la musique, fondé sur l'ordonnance, la régularité, la proportion, la justesse, la décence, l'accord, qui se remarquent dans une *belle action*, une *bonne pièce*, un *beau concert*, et qui font que les productions morales, intellectuelles et harmoniques sont UNES.

Un *beau naturel*, qui n'est autre chose dans les mœurs, que l'observation du *beau essentiel* dans notre conduite, relative à ce que nous sommes entre les êtres de la nature ; dans les ouvrages d'esprit, que l'imitation et la peinture fidèle des productions de la nature en tout genre ; dans l'harmonie, qu'une soumission aux lois que la nature a introduites dans les corps sonores, leur résonnance et la conformation de l'oreille.

Un *beau artificiel*, qui consiste dans les mœurs à se conformer aux usages de sa nation, au génie de ses concitoyens, à leurs lois ; dans les ouvrages d'esprit, à respecter les règles du discours, à connaître la langue, et à suivre le goût dominant ; dans la musique, à insérer à propos la dissonance, à conformer ses productions aux mouvements et aux intervalles reçus.

D'où il s'ensuit que, selon le P. André, le *beau essentiel* et la vérité ne se montrent nulle part avec tant de profusion que dans l'univers ; le *beau moral*, que dans le philosophe chrétien ; et le *beau intellectuel*, que dans une tragédie accompagnée de musique et de décoration.

L'auteur qui nous a donné l'*Essai sur le mérite et la vertu*, rejette toutes ces distinctions du *beau*, et prétend avec beaucoup d'autres, qu'il n'y a qu'un *beau*, dont l'utile est le fondement : ainsi tout ce qui est ordonné de manière à produire le plus parfaitement l'effet qu'on se propose, est suprêmement *beau*. Si vous lui demandez qu'est-ce qu'un *bel homme*, il vous répondra que c'est celui dont les membres bien proportionnés con-

spirent de la façon la plus avantageuse à l'accomplissement des fonctions animales de l'homme[1]. L'homme, la femme, le cheval et les autres animaux, continuera-t-il, occupent un rang dans la nature : or, dans la nature, ce rang détermine les devoirs à remplir; les devoirs déterminent l'organisation, et l'organisation est plus ou moins parfaite ou *belle,* selon le plus ou le moins de facilité que l'animal en reçoit pour vaquer à ses fonctions. Mais cette fatalité n'est pas arbitraire, ni par conséquent les formes qui la constituent, ni la *beauté* qui dépend de ces formes. Puis descendant de là aux objets les plus communs, aux chaises, aux tables, aux portes, etc., il tâchera de vous prouver que la forme de ces objets ne nous plaît qu'à proportion de ce qu'elle convient mieux à l'usage auquel on les destine; et si nous changeons si souvent de mode, c'est-à-dire si nous sommes si peu constants dans le goût pour les formes que nous leur donnons, c'est, dira-t-il, que cette conformation, la plus parfaite relativement à l'usage, est très-difficile à rencontrer; c'est qu'il y a là une espèce de *maximum* qui échappe à toutes les finesses de la géométrie naturelle et artificielle, et autour duquel nous tournons sans cesse : nous nous apercevons à merveille quand nous en approchons et quand nous l'avons passé, mais nous ne sommes jamais sûrs de l'avoir atteint. De là cette révolution perpétuelle dans les formes : ou nous les abandonnons pour d'autres, ou nous disputons sans fin sur celles que nous conservons. D'ailleurs ce point n'est pas partout au même endroit; ce *maximum* a dans mille occasions des limites plus étendues ou plus étroites : quelques exemples suffiront pour éclaircir sa pensée. Tous les hommes, ajoutera-t-il, ne sont pas capables de la même attention, et n'ont pas la même force d'esprit; ils sont tous plus ou moins patients, plus ou moins instruits, etc. Que produira cette diversité? c'est qu'un spectacle composé d'académiciens trouvera l'intrigue d'Héraclius admirable, et que le peuple la traitera d'embrouillée; c'est que les uns restreindront l'étendue d'une comédie à trois actes, et les autres prétendront qu'on peut l'étendre à sept; et ainsi du reste. Avec quelque vraisemblance que ce système soit exposé, il ne m'est pas possible de l'admettre.

[1] [illegible], t. I, 2e partie, IIIe section.

Je conviens avec l'auteur qu'il se mêle dans tous nos jugements un coup d'œil délicat sur ce que nous sommes, un retour imperceptible vers nous-mêmes, et qu'il y a mille occasions où nous croyons n'être enchantés que par les belles formes, et où elles sont en effet la cause principale, mais non la seule, de notre admiration; je conviens que cette admiration n'est pas toujours aussi pure que nous l'imaginons : mais comme il ne faut qu'un fait pour renverser un système, nous sommes contraints d'abandonner celui de l'auteur que nous venons de citer, quelque attachement que nous ayons eu jadis pour ses idées; et voici nos raisons :

Il n'est personne qui n'ait éprouvé que notre attention se porte principalement sur la similitude des parties, dans les choses même où cette similitude ne contribue point à l'utilité : pourvu que les pieds d'une chaise soient égaux et solides, qu'importe qu'ils aient la même figure? ils peuvent différer en ce point, sans en être moins utiles. L'un pourra donc être droit, et l'autre en pied de biche; l'un courbe en dehors, et l'autre en dedans. Si l'on fait une porte en forme de bière, sa forme paraîtra peut-être mieux assortie à la figure de l'homme qu'aucune des formes qu'on suit. De quelle utilité sont en architecture les imitations de la nature et de ses productions? à quelle fin placer une colonne et des guirlandes où il ne faudrait qu'un poteau de bois, ou qu'un massif de pierre? A quoi bon ces cariatides? Une colonne est-elle destinée à faire la fonction d'un homme, ou un homme a-t-il jamais été destiné à faire l'office d'une colonne dans l'angle d'un vestibule? Pourquoi imite-t-on dans les entablements des objets naturels? Qu'importe que dans cette imitation les proportions soient bien ou mal observées? Si l'utilité est le seul fondement de la *beauté*, les bas-reliefs, les cannelures, les vases, et en général tous les ornements, deviennent ridicules et superflus.

Mais le goût de l'imitation se fait sentir dans les choses dont le but unique est de plaire, et nous admirons souvent des formes, sans que la notion de l'utile nous y porte. Quand le propriétaire d'un cheval ne le trouverait jamais *beau* que quand il compare la forme de cet animal au service qu'il prétend en tirer, il n'en est pas de même du passant à qui il n'appartient pas. Enfin on discerne tous les jours de la *beauté* dans des

fleurs, des plantes et mille ouvrages de la nature dont l'usage nous est inconnu.

Je sais qu'il n'y a aucune des difficultés que je viens de proposer contre le système que je combats, à laquelle on ne puisse répondre : mais je pense que ces réponses seraient plus subtiles que solides.

Il suit de ce qui précède, que Platon s'étant moins proposé d'enseigner la vérité à ses disciples, que de désabuser ses concitoyens sur le compte des sophistes, nous offre dans ses ouvrages, à chaque ligne, des exemples du *beau*, nous montre très-bien ce que ce n'est point, mais ne nous dit rien de ce que c'est.

Que saint Augustin a réduit toute *beauté* à l'unité ou au rapport exact des parties d'un tout entre elles, et au rapport exact des parties d'une partie considérée comme tout, et ainsi à l'infini; ce qui me semble constituer plutôt l'essence du parfait que du *beau*.

Que M. Wolff a confondu le *beau* avec le plaisir qu'il occasionne, et avec la perfection, quoiqu'il y ait des êtres qui plaisent sans être *beaux*, d'autres qui sont *beaux* sans plaire; que tout être soit susceptible de la dernière perfection, et qu'il y en ait qui ne sont pas susceptibles de la moindre *beauté* : tels sont tous les objets de l'odorat et du goût, considérés relativement à ces sens.

Que M. Crousaz, en chargeant sa définition du *beau*, ne s'est pas aperçu que plus il multipliait les caractères du *beau*, plus il le particularisait; et que s'étant proposé de traiter du *beau* en général, il a commencé par en donner une notion, qui n'est applicable qu'à quelques espèces de *beaux* particuliers.

Que Hutcheson qui s'est proposé deux objets, le premier, d'expliquer l'origine du plaisir que nous éprouvons à la présence du *beau*; et le second, de rechercher les qualités que doit avoir un être pour occasionner en nous ce plaisir individuel, et par conséquent nous paraître *beau*, a moins prouvé *la réalité de son sixième sens*, que fait sentir la difficulté de développer sans ce secours la source du plaisir que nous donne le *beau*; et que son principe de l'*uniformité dans la variété* n'est pas général; qu'il en fait aux figures de la géométrie, une application plus subtile que vraie, et que ce principe ne s'applique point du

tout à une autre sorte de *beau*, celui des démonstrations des vérités abstraites et universelles.

Que le système proposé dans l'*Essai sur le mérite et sur la vertu*, où l'on prend l'utile pour le seul et unique fondement du *beau*, est plus défectueux encore qu'aucun des précédents.

Enfin que le P. André, jésuite, ou l'auteur de l'*Essai sur le beau*, est celui qui jusqu'à présent a le mieux approfondi cette matière, en a le mieux connu l'étendue et la difficulté, en a posé les principes les plus vrais et les plus solides, et mérite le plus d'être lu.

La seule chose qu'on pût désirer peut-être dans son ouvrage, c'était de développer l'origine des notions qui se trouvent en nous, de rapport, d'ordre, de symétrie; car du ton sublime dont il parle de ces notions, on ne sait s'il les croit acquises et factices, ou s'il les croit innées; mais il faut ajouter en sa faveur que la manière de son ouvrage, plus oratoire encore que philosophique, l'éloignait de cette discussion, dans laquelle nous allons entrer.

Nous naissons avec la faculté de sentir et de penser; le premier pas de la faculté de penser, c'est d'examiner ses perceptions, de les unir, de les comparer, de les combiner, d'apercevoir entre elles des rapports de convenance et de disconvenance, etc. Nous naissons avec des besoins qui nous contraignent de recourir à différents expédients, entre lesquels nous avons souvent été convaincus par l'effet que nous en attendions, et par celui qu'ils produisaient, qu'il y en a de bons, de mauvais, de prompts, de courts, de complets, d'incomplets, etc. La plupart de ces expédients étaient un outil, une machine, ou quelque autre invention de ce genre; mais toute machine suppose combinaison, arrangement de parties tendantes à un même but, etc. Voilà donc nos besoins, et l'exercice le plus immédiat de nos facultés qui conspirent aussitôt que nous naissons à nous donner des idées d'ordre, d'arrangement, de symétrie, de mécanisme, de proportion, d'unité; toutes ces idées viennent des sens et sont factices; et nous avons passé de la notion d'une multitude d'êtres artificiels et naturels, arrangés, proportionnés, combinés, symétrisés, à la notion abstraite et négative de disproportion, de désordre et de chaos.

Ces notions sont expérimentales comme toutes les autres; elles nous sont aussi venues par les sens; il n'y aurait point de Dieu, que nous ne les aurions pas moins : elles ont précédé de longtemps en nous celle de son existence; elles sont aussi positives, aussi distinctes, aussi nettes, aussi réelles, que celles de longueur, largeur, profondeur, quantité, nombre; comme elles ont leur origine dans nos besoins et l'exercice de nos facultés, y eût-il sur la surface de la terre quelque peuple dans la langue duquel ces idées n'auraient point de nom, elles n'en existeraient pas moins dans les esprits d'une manière plus ou moins étendue, plus ou moins développée, fondée sur un plus ou moins grand nombre d'expériences, appliquée à un plus ou moins grand nombre d'êtres; car voilà toute la différence qu'il peut y avoir entre un peuple et un autre peuple, entre un homme et un autre homme, chez le même peuple; et quelles que soient les expressions sublimes dont on se serve pour désigner les notions abstraites d'ordre, de proportion, de rapports, d'harmonie, qu'on les appelle, si l'on veut, *éternelles*, *originales*, *souveraines*, *règles essentielles du beau*, elles ont passé par nos sens pour arriver dans notre entendement, de même que les notions les plus viles, et ce ne sont que des abstractions de notre esprit.

Mais à peine l'exercice de nos facultés intellectuelles, et la nécessité de pourvoir à nos besoins par des inventions, des machines, etc., eurent-ils ébauché, dans notre entendement, les notions d'ordre, de rapports, de proportion, de liaison, d'arrangement, de symétrie, que nous nous trouvâmes environnés d'êtres où les mêmes notions étaient, pour ainsi dire, répétées à l'infini; nous ne pûmes faire un pas dans l'univers sans que quelque production ne les réveillât; elles entrèrent dans notre âme à tout instant et de tous côtés; tout ce qui se passait en nous, tout ce qui existait hors de nous, tout ce qui subsistait des siècles écoulés, tout ce que l'industrie, la réflexion, les découvertes de nos contemporains produisaient sous nos yeux, continuait de nous inculquer les notions d'ordre, de rapports, d'arrangement, de symétrie, de convenance, de disconvenance, etc., et il n'y a pas une notion, si ce n'est peut-être celle d'existence, qui ait pu devenir aussi familière aux hommes, que celle dont il s'agit.

S'il n'entre donc dans la notion du *beau* soit *absolu*, soit *relatif*, soit *général*, soit *particulier*, que les notions d'ordre, de rapports, de proportion, d'arrangement, de symétrie, de convenance, de disconvenance; ces notions ne découlant pas d'une autre source que celles d'existence, de nombre, de longueur, largeur, profondeur, et une infinité d'autres sur lesquelles on ne conteste point, on peut, ce me semble, employer les premières dans une définition du *beau*, sans être accusé de substituer un terme à la place d'un autre, et de tourner dans un cercle vicieux.

Beau est un terme que nous appliquons à une infinité d'êtres; mais quelque différence qu'il y ait entre ces êtres, il faut ou que nous fassions une fausse application du terme *beau*, ou qu'il y ait dans tous ces êtres une qualité dont le terme *beau* soit le signe.

Cette qualité ne peut être du nombre de celles qui constituent leur différence spécifique; car ou il n'y aurait qu'un seul être *beau*, ou tout au plus qu'une seule belle espèce d'êtres.

Mais entre les qualités communes à tous les êtres que nous appelons *beaux*, laquelle choisirons-nous pour la chose dont le terme *beau* est le signe? Laquelle? il est évident, ce me semble, que ce ne peut être que celle dont la présence les rend tous *beaux*; dont la fréquence ou la rareté, si elle est susceptible de fréquence et de rareté, les rend plus ou moins *beaux*; dont l'absence les fait cesser d'être *beaux*; qui ne peut changer de nature, sans faire changer le *beau* d'espèce, et dont la qualité contraire rendrait les plus *beaux* désagréables et laids; celle en un mot par qui la *beauté* commence, augmente, varie à l'infini, décline et disparaît. Or, il n'y a que la notion de *rapports* capable de ces effets.

J'appelle donc *beau* hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports; et *beau* par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée.

Quand je dis *tout*, j'en excepte pourtant les qualités relatives au goût et à l'odorat; quoique ces qualités pussent réveiller en nous l'idée de rapports, on n'appelle point *beaux* les objets en qui elles résident, quand on ne les considère que relativement à ces qualités. On dit *un mets excellent*, *une odeur délicieuse*, mais non *un beau mets*, *une belle odeur*. Lors donc

qu'on dit, *voilà un beau turbot, voilà une belle rose*, on considère d'autres qualités dans la rose et dans le turbot que celles qui sont relatives aux sens du goût et de l'odorat.

Quand je dis *tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports*, ou *tout ce qui réveille cette idée*, c'est qu'il faut bien distinguer les formes qui sont dans les objets, et la notion que j'en ai. Mon entendement ne met rien dans les choses et n'en ôte rien. Que je pense ou ne pense point à la façade du Louvre, toutes les parties qui la composent n'en ont pas moins telle ou telle forme, et tel et tel arrangement entre elles : qu'il y eût des hommes ou qu'il n'y en eût point, elle n'en serait pas moins *belle*, mais seulement pour des êtres possibles constitués de corps et d'esprit comme nous; car, pour d'autres, elle pourrait n'être ni *belle* ni *laide*, ou même être *laide*. D'où il s'ensuit que, quoiqu'il n'y ait point de *beau absolu*, il y a deux sortes de *beau* par rapport à nous, un *beau réel*, et un *beau aperçu*.

Quand je dis, *tout ce qui réveille en nous l'idée de rapports*, je n'entends pas que, pour appeler un être *beau*, il faille apprécier quelle est la sorte de rapports qui y règne; je n'exige pas que celui qui voit un morceau d'architecture soit en état d'assurer ce que l'architecte même peut ignorer, que cette partie est à celle-là comme tel nombre est à tel nombre, ou que celui qui entend un concert sache plus quelquefois que ne sait le musicien, que tel son est à tel son dans le rapport de deux à quatre, ou de quatre à cinq. Il suffit qu'il aperçoive et sente que les membres de cette architecture, et que les sons de cette pièce de musique ont des rapports, soit entre eux, soit avec d'autres objets. C'est l'indétermination de ces rapports, la facilité de les saisir et le plaisir qui accompagne leur perception, qui ont fait imaginer que le *beau* était plutôt une affaire de sentiment que de raison. J'ose assurer que toutes les fois qu'un principe nous sera connu dès la plus tendre enfance, et que nous en ferons par habitude une application facile et subite aux objets placés hors de nous, nous croirons en juger par sentiment; mais nous serons contraints d'avouer notre erreur dans toutes les occasions où la complication des rapports et la nouveauté de l'objet suspendront l'application du principe : alors le plaisir attendra, pour se faire sentir, que l'entendement ait

prononcé que l'objet est *beau*. D'ailleurs le jugement, en pareil cas, est presque toujours du *beau relatif*, et non du *beau réel*.

Ou l'on considère les rapports dans les mœurs, et l'on a le *beau moral*; ou on les considère dans les ouvrages de littérature, et l'on a le *beau littéraire*; ou on les considère dans les pièces de musique, et l'on a le *beau musical*; ou on les considère dans les ouvrages de la nature, et l'on a le *beau naturel*: ou on les considère dans les ouvrages mécaniques des hommes, et l'on a le *beau artificiel*; ou on les considère dans les représentations des ouvrages de l'art ou de la nature, et l'on a le *beau d'imitation* : dans quelque objet, et sous quelque aspect que vous considériez les rapports dans un même objet, le *beau* prendra différents noms.

Mais un même objet, quel qu'il soit, peut être considéré solitairement et en lui-même, ou relativement à d'autres. Quand je prononce d'une fleur qu'elle est *belle*, ou d'un poisson qu'il est *beau*, qu'entends-je? Si je considère cette fleur ou ce poisson solitairement, je n'entends pas autre chose, sinon que j'aperçois entre les parties dont ils sont composés, de l'ordre, de l'arrangement, de la symétrie, des rapports (car tous ces mots ne désignent que différentes manières d'envisager les rapports mêmes) : en ce sens toute fleur est *belle*, tout poisson est *beau*; mais de quel *beau?* de celui que j'appelle *beau réel*.

Si je considère la fleur et le poisson relativement à d'autres fleurs et d'autres poissons; quand je dis qu'ils sont *beaux*, cela signifie qu'entre les êtres de leur genre, qu'entre les fleurs celle-ci, qu'entre les poissons celui-là, réveillent en moi le plus d'idées de rapports, et le plus de certains rapports; car je ne tarderai pas à faire voir que tous les rapports n'étant pas de la même nature, ils contribuent plus ou moins les uns que les autres à la *beauté*. Mais je puis assurer que sous cette nouvelle façon de considérer les objets, il y a *beau* et *laid*; mais quel *beau*, quel *laid?* celui qu'on appelle *relatif*.

Si au lieu de prendre une fleur ou un poisson, on généralise, et qu'on prenne une plante ou un animal; si on particularise et qu'on prenne une rose et un turbot, on en tirera toujours la distinction du *beau relatif* et du *beau réel*.

D'où l'on voit qu'il y a plusieurs *beaux relatifs*, et qu'une tulipe peut être *belle* ou *laide* entre les tulipes, *belle* ou *laide*

entre les fleurs, *belle* ou *laide* entre les plantes, *belle* ou *laïde* entre les productions de la nature.

Mais on conçoit qu'il faut avoir vu bien des roses et bien des turbots, pour prononcer que ceux-ci sont *beaux* ou *laids* entre les roses et les turbots ; bien des plantes et bien des poissons, pour prononcer que la rose et le turbot sont *beaux* ou *laids* entre les plantes et les poissons, et qu'il faut avoir une grande connaissance de la nature, pour prononcer qu'ils sont *beaux* ou *laids* entre les productions de la nature.

Qu'est-ce donc qu'on entend, quand on dit à un artiste : *Imitez la belle nature?* Ou l'on ne sait ce qu'on commande, ou on lui dit : Si vous avez à peindre une fleur, et qu'il vous soit d'ailleurs indifférent laquelle peindre, prenez la plus *belle* d'entre les fleurs ; si vous avez à peindre une plante, et que votre sujet ne demande point que ce soit un chêne ou un ormeau sec, rompu, brisé, ébranché, prenez la plus *belle* d'entre les plantes ; si vous avez à peindre un objet de la nature, et qu'il vous soit indifférent lequel choisir, prenez le plus *beau*.

D'où il s'ensuit : 1° que le principe de l'imitation de la belle nature demande l'étude la plus profonde et la plus étendue de ses productions en tout genre ;

2° Que quand on aurait la connaissance la plus parfaite de la nature, et des limites qu'elle s'est prescrites dans la production de chaque être, il n'en serait pas moins vrai que le nombre des occasions où le plus *beau* pourrait être employé dans les arts d'imitation, serait à celui où il faut préférer le moins *beau*, comme l'unité est à l'infini ;

3° Que quoiqu'il y ait en effet un *maximum* de *beauté* dans chaque ouvrage de la nature, considéré en lui-même ; ou, pour me servir d'un exemple, que, quoique la plus belle rose qu'elle produise n'ait jamais ni la hauteur ni l'étendue d'un chêne, cependant il n'y a ni *beau* ni *laid* dans ses productions, considérées relativement à l'emploi qu'on en peut faire dans les arts d'imitation.

Selon la nature d'un être, selon qu'il excite en nous la perception d'un plus grand [illegible] de rapports, et selon la nature des rapports [illegible] *beau*, *plus beau*, *très-beau* ou *laid* : [illegible] *me*, *outré*, *burlesque* ou *plaisant* ; [illegible] ouvrage, et non pas un

article de dictionnaire, que d'entrer dans tous ces détails : il nous suffit d'avoir montré les principes; nous abandonnons au lecteur le soin des conséquences et des applications. Mais nous pouvons lui assurer que, soit qu'il prenne ses exemples dans la nature, ou qu'il les emprunte de la peinture, de la morale, de l'architecture, de la musique, il trouvera toujours qu'il donne le nom de *beau réel* à tout ce qui contient en soi de quoi réveiller l'idée de rapport; et le nom de *beau relatif*, à tout ce qui réveille des rapports convenables avec les choses auxquelles il en faut faire la comparaison.

Je me contenterai d'en apporter un exemple, pris de la littérature. Tout le monde sait le mot sublime de la tragédie des *Horaces :* QU'IL MOURUT. Je demande à quelqu'un qui ne connaît point la pièce de Corneille, et qui n'a aucune idée de la réponse du vieil Horace, ce qu'il pense de ce trait : *Qu'il mourût.* Il est évident que celui que j'interroge ne sachant ce que c'est que ce *qu'il mourût*, ne pouvant deviner si c'est une phrase complète ou un fragment, et apercevant à peine entre ces trois termes quelque rapport grammatical, me répondra que cela ne lui paraît ni *beau* ni *laid*. Mais si je lui dis que c'est la réponse d'un homme consulté sur ce qu'un autre doit faire dans un combat, il commence à apercevoir dans le répondant une sorte de courage qui ne lui permet pas de croire qu'il soit toujours meilleur de vivre que de mourir; et le *qu'il mourût* commence à l'intéresser. Si j'ajoute qu'il s'agit dans ce combat de l'honneur de la patrie; que le combattant est fils de celui qu'on interroge; que c'est le seul qui lui reste; que le jeune homme avait affaire à trois ennemis, qui avaient déjà ôté la vie à deux de ses frères; que le vieillard parle à sa fille; que c'est un Romain : alors la réponse *qu'il mourût*, qui n'était ni *belle*, ni *laide*, s'embellit à mesure que je développe ses rapports avec les circonstances, et finit par être sublime.

Changez les circonstances et les rapports, et faites passer le *qu'il mourût* du théâtre français sur la scène italienne, et de la bouche du vieil Horace dans celle de Scapin, le *qu'il mourût* deviendra *burlesque.*

Changez encore les circonstances, et supposez que Scapin soit au service d'un maître dur, avare et bourru, et qu'ils soient attaqués sur un grand chemin par trois ou quatre brigands.

Scapin s'enfuit; son maître se défend : mais pressé par le nombre, il est obligé de s'enfuir aussi; et l'on vient apprendre à Scapin que son maître a échappé au danger. Comment, dira Scapin trompé dans son attente, il s'est donc enfui? ah, le lâche!—Mais, lui répondra-t-on, *seul contre trois*, *que voulais-tu qu'il fît?* — *Qu'il mourût*, répondra-t-il; et ce *qu'il mourût* deviendra *plaisant*. Il est donc constant que la *beauté* commence, s'accroît, varie, décline et disparaît avec les rapports, ainsi que nous l'avons dit plus haut.

Mais qu'entendez-vous par un *rapport?* me demandera-t-on; n'est-ce pas changer l'acception des termes, que de donner le nom de *beau* à ce qu'on n'a jamais regardé comme tel? Il semble que dans notre langue l'idée de *beau* soit toujours jointe à celle de grandeur, et que ce ne soit pas définir le *beau* que de placer sa différence spécifique dans une qualité qui convient à une infinité d'êtres, qui n'ont ni grandeur ni sublimité. M. Crousaz a péché, sans doute, lorsqu'il a chargé sa définition du *beau* d'un si grand nombre de caractères, qu'elle s'est trouvée restreinte à un très-petit nombre d'êtres ; mais n'est-ce pas tomber dans le défaut contraire, que de la rendre si générale, qu'elle semble les embrasser tous, sans en excepter un amas de pierres informes, jetées au hasard sur le bord d'une carrière? Tous les objets, ajoutera-t-on, sont susceptibles de rapports entre eux, entre leurs parties, et avec d'autres êtres; il n'y en a point qui ne puissent être arrangés, ordonnés, symétrisés. La perfection est une qualité qui peut convenir à tous; mais il n'en est pas de même de la *beauté*; elle est d'un petit nombre d'objets.

Voilà, ce me semble, sinon la seule, du moins la plus forte objection qu'on puisse me faire, et je vais tâcher d'y répondre.

Le rapport en général est une opération de l'entendement, qui considère soit un être, soit une qualité, en tant que cet être ou cette qualité suppose l'existence d'un autre être ou d'une autre qualité. Exemple : Quand je dis que Pierre est un *bon père*, je considère en lui une qualité qui suppose l'existence d'une autre, celle de fils; et ainsi des autres rapports, tels qu'ils puissent être. D'où il s'ensuit que, quoique le rapport ne soit que dans notre entendement, quant à la perception, il n'en a pas moins son fondement dans les choses; et je dirai qu'une chose contient en elle des rapports réels, toutes les fois qu'elle

sera revêtue de qualités qu'un être constitué de corps et d'esprit comme moi ne pourrait considérer sans supposer l'existence ou d'autres êtres, ou d'autres qualités, soit dans la chose même, soit hors d'elle ; et je distribuerai les rapports en *réels* et en *aperçus*. Mais il y a une troisième sorte de rapports ; ce sont les rapports *intellectuels* ou *fictifs* ; ceux que l'entendement humain semble mettre dans les choses. Un statuaire jette l'œil sur un bloc de marbre ; son imagination plus prompte que son ciseau, en enlève toutes les parties superflues, et y discerne une figure : mais cette figure est proprement imaginaire et fictive ; il pourrait faire, sur une portion d'espace terminée par des lignes intellectuelles, ce qu'il vient d'exécuter d'imagination dans un bloc informe de marbre. Un philosophe jette l'œil sur un amas de pierres jetées au hasard ; il anéantit par la pensée toutes les parties de cet amas qui produisent l'irrégularité, et il parvient à en faire sortir un globe, un cube, une figure régulière. Qu'est-ce que cela signifie? Que, quoique la main de l'artiste ne puisse tracer un dessin que sur des surfaces résistantes, il en peut transporter l'image par la pensée sur tout corps ; que dis-je, sur tout corps! dans l'espace et le vide. L'image, ou transportée par la pensée dans les airs, ou extraite par imagination des corps les plus informes, peut être *belle* ou *laide*, mais non la toile idéale à laquelle on l'a attachée, ou le corps informe dont on l'a fait sortir.

Quand je dis donc qu'un être est *beau* par les rapports qu'on y remarque, je ne parle point des rapports intellectuels ou fictifs que notre imagination y transporte, mais des rapports réels qui y sont, et que notre entendement y remarque par le secours de nos sens.

En revanche, je prétends que, quels que soient les rapports, ce sont eux qui constitueront la *beauté*, non dans ce sens étroit où le *joli* est l'opposé du *beau*, mais dans un sens, j'ose le dire, plus philosophique et plus conforme à la notion du *beau* en général, et à la nature des langues et des choses.

Si quelqu'un a la patience de rassembler tous les êtres auxquels nous donnons le nom de *beau*, il s'apercevra bientôt que dans cette foule il y en a une infinité où l'on n'a nul égard à la petitesse ou la grandeur ; la petitesse et la grandeur sont comptées pour rien toutes les fois que l'être est solitaire, ou

qu'étant individu d'une espèce nombreuse, on le considère solitairement. Quand on prononça de la première horloge ou de la première montre qu'elle était *belle*, faisait-on attention à autre chose qu'à son mécanisme, ou au rapport de ses parties entre elles? Quand on prononce aujourd'hui que la montre est *belle*, fait-on attention à autre chose qu'à son usage et à son mécanisme? Si donc la définition générale du *beau* doit convenir à tous les êtres auxquels on donne cette épithète, l'idée de grandeur en est exclue. Je me suis attaché à écarter de la notion du *beau* la notion de grandeur, parce qu'il m'a semblé que c'était celle qu'on lui attachait plus ordinairement. En mathématique, on entend par un *beau problème*, un problème difficile à résoudre; par une *belle solution*, la solution simple et facile d'un problème difficile et compliqué. La notion de *grand*, de *sublime*, d'*élevé*, n'a aucun lieu dans ces occasions où on ne laisse pas d'employer le nom de *beau*. Qu'on parcoure de cette manière tous les êtres qu'on nomme *beaux :* l'un exclura la grandeur, l'autre exclura l'utilité; un troisième la symétrie; quelques-uns même l'apparence marquée d'ordre et de symétrie : telle serait la peinture d'un orage, d'une tempête, d'un chaos; et l'on sera forcé de convenir que la seule qualité commune, selon laquelle ces êtres conviennent tous, est la notion de rapports.

Mais quand on demande que la notion générale de *beau* convienne à tous les êtres qu'on nomme tels, ne parle-t-on que de sa langue, ou parle-t-on de toutes les langues? Faut-il que cette définition convienne seulement aux êtres que nous appelons *beaux* en français, ou à tous les êtres qu'on appellerait *beaux* en hébreu, en syriaque, en arabe, en chaldéen, en grec, en latin, en anglais, en italien, et dans toutes les langues qui ont existé, qui existent ou qui existeront? et pour prouver que la notion de rapports est la seule qui resterait après l'emploi d'une règle d'exclusion aussi étendue, le philosophe sera-t-il forcé de les apprendre toutes? Ne lui suffit-il pas d'avoir examiné que l'acception du terme *beau* varie dans toutes les langues; qu'on le trouve appliqué là à une sorte d'êtres, à laquelle il ne s'applique point ici, mais qu'en quelque idiome qu'on en fasse usage, il suppose perception de rapports? Les Anglais disent *a fine flower*, *a fine woman*, une belle femme,

une belle odeur. Où en serait un philosophe anglais, si, ayant à traiter du *beau*, il voulait avoir égard à cette bizarrerie de sa langue? C'est le peuple qui a fait les langues; c'est au philosophe à découvrir l'origine des choses; et il serait assez surprenant que les principes de l'un ne se trouvassent pas souvent en contradiction avec les usages de l'autre. Mais le principe de la perception des rapports, appliqué à la nature du *beau*, n'a pas même ici ce désavantage; et il est si général, qu'il est difficile que quelque chose lui échappe.

Chez tous les peuples, dans tous les lieux de la terre, et dans tous les temps, on a eu un nom pour la *couleur* en général, et d'autres noms pour les *couleurs* en particulier, et pour leurs nuances. Qu'aurait à faire un philosophe à qui l'on proposerait d'expliquer ce que c'est qu'une *belle couleur*, sinon d'indiquer l'origine de l'application du terme *beau* à une couleur en général, quelle qu'elle soit, et ensuite d'indiquer les causes qui ont pu faire préférer telle nuance à telle autre? De même c'est la perception des rapports qui a donné lieu à l'invention du terme *beau*; et selon que les rapports et l'esprit des hommes ont varié, on a fait les noms *joli*, *beau*, *charmant*, *grand*, *sublime*, *divin*, et une infinité d'autres, tant relatifs au physique qu'au moral. Voilà les nuances du *beau* : mais j'étends cette pensée, et je dis :

Quand on exige que la notion générale de *beau* convienne à tous les êtres *beaux*, parle-t-on seulement de ceux qui portent cette épithète ici et aujourd'hui, ou de ceux qu'on a nommés *beaux* à la naissance du monde, qu'on appelait *beaux* il y a cinq mille ans, à trois mille lieues, et qu'on appellera tels dans les siècles à venir; de ceux que nous avons regardés comme tels dans l'enfance, dans l'âge mur, et dans la vieillesse; de ceux qui font l'admiration des peuples policés, et de ceux qui charment les sauvages? La vérité de cette définition sera-t-elle locale, particulière, et momentanée? ou s'étendra-t-elle à tous les êtres, à tous les temps, à tous les hommes et à tous les lieux? Si l'on prend le dernier parti, on se rapprochera beaucoup de mon principe, et l'on ne trouvera guère d'autre moyen de concilier entre eux les jugements de l'enfant et de l'homme fait : de l'enfant, à qui il ne faut qu'un vestige de symétrie et d'imitation pour admirer et pour être récréé; de l'homme fait,

à qui il faut des palais et des ouvrages d'une étendue immense pour être frappé : du sauvage et de l'homme policé; du sauvage, qui est enchanté à la vue d'une pendeloque de verre, d'une bague de laiton, ou d'un bracelet de quincaille; et de l'homme policé, qui n'accorde son attention qu'aux ouvrages les plus parfaits : des premiers hommes, qui prodiguaient les noms de *beaux*, de *magnifiques*, etc., à des cabanes, des chaumières et des granges; et des hommes d'aujourd'hui, qui ont restreint ces dénominations aux derniers efforts de la capacité de l'homme.

Placez la *beauté* dans la perception des rapports, et vous aurez l'histoire de ses progrès depuis la naissance du monde jusqu'aujourd'hui; choisissez pour caractère différentiel du *beau* en général, telle autre qualité qu'il vous plaira, et votre notion se trouvera tout à coup concentrée dans un point de l'espace et du temps.

La perception des rapports est donc le fondement du *beau*; c'est donc la perception des rapports qu'on a désignée dans les langues sous une infinité de noms différents, qui tous n'indiquent que différentes sortes de *beau*.

Mais dans la nôtre, et dans presque toutes les autres, le terme *beau* se prend souvent par opposition à *joli*; et sous ce nouvel aspect, il semble que la question du *beau* ne soit plus qu'une affaire de grammaire, et qu'il ne s'agisse plus que de spécifier exactement les idées qu'on attache à ce terme. (*Voyez* à l'article suivant BEAU *opposé à* JOLI.)

Après avoir tenté d'exposer en quoi consiste l'origine du *beau*, il ne nous reste plus qu'à rechercher celle des opinions différentes que les hommes ont de la *beauté* : cette recherche achèvera de donner de la certitude à nos principes; car nous démontrerons que toutes ces différences résultent de la diversité des rapports aperçus ou introduits, tant dans les productions de la nature que dans celles des arts.

Le *beau* qui résulte de la perception d'un seul rapport, est moindre ordinairement que celui qui résulte de la perception de plusieurs rapports. La vue d'un *beau* visage ou d'un *beau* tableau affecte plus que celle d'une seule couleur; un ciel étoilé, qu'un rideau d'azur; un paysage, qu'une campagne ouverte; un édifice, qu'un terrain uni; une pièce de musique,

qu'un son. Cependant il ne faut pas multiplier le nombre des rapports à l'infini; et la *beauté* ne suit pas cette progression : nous n'admettons de rapports dans les *belles* choses que ce qu'un bon esprit en peut saisir nettement et facilement. Mais qu'est-ce qu'un bon esprit? où est ce point dans les ouvrages en deçà duquel, faute de rapports, ils sont trop unis, et au delà duquel ils en sont chargés par excès? Première source de diversité dans les jugements. Ici commencent les contestations. Tous conviennent qu'il y a un *beau*, qu'il est le résultat des rapports aperçus : mais selon qu'on a plus ou moins de connaissance, d'expérience, d'habitude de juger, de méditer, de voir, plus d'étendue naturelle dans l'esprit, on dit qu'un objet est pauvre ou riche, confus ou rempli, mesquin ou chargé.

Mais combien de compositions où l'artiste est contraint d'employer plus de rapports que le grand nombre n'en peut saisir, et où il n'y a guère que ceux de son art, c'est-à-dire les hommes les moins disposés à lui rendre justice, qui connaissent tout le mérite de ses productions? Que devient alors le *beau*? Ou il est présenté à une troupe d'ignorants qui ne sont pas en état de le sentir, ou il est senti par quelques envieux qui se taisent; c'est là souvent tout l'effet d'un grand morceau de musique. M. d'Alembert a dit dans le *Discours préliminaire* du *Dictionnaire encyclopédique*, discours qui mérite bien d'être cité dans cet article, qu'après avoir fait un art d'apprendre la musique, on en devrait bien faire un de l'écouter : et j'ajoute qu'après avoir fait un art de la poésie et de la peinture, c'est en vain qu'on en a fait un de lire et de voir; et qu'il régnera toujours dans les jugements de certains ouvrages une uniformité apparente, moins injurieuse, à la vérité, pour l'artiste que le partage des sentiments, mais toujours fort affligeante.

Entre les rapports on en peut distinguer une infinité de sortes : il y en a qui se fortifient, s'affaiblissent et se tempèrent mutuellement. Quelle différence dans ce qu'on pensera de la *beauté* d'un objet, si on les saisit tous, ou si l'on n'en saisit qu'une partie! Seconde source de diversité dans les jugements. Il y en a d'indéterminés et de déterminés : nous nous contentons des premiers pour accorder le nom de *beau*, toutes les fois qu'il n'est pas de l'objet immédiat et unique de la science ou de l'art de les déterminer. Mais si cette détermination est l'objet imme-

diat et unique d'une science ou d'un art, nous exigeons non-seulement les rapports, mais encore leur valeur : voilà la raison pour laquelle nous disons un *beau* théorème, et que nous ne disons pas un *bel* axiome; quoiqu'on ne puisse pas nier que l'axiome exprimant un rapport n'ait aussi sa *beauté réelle.* Quand je dis, en mathématiques, que le tout est plus grand que sa partie, j'énonce assurément une infinité de propositions particulières sur la quantité partagée : mais je ne détermine rien sur l'excès juste du tout sur ses portions; c'est presque comme si je disais : « Le cylindre est plus grand que la sphère inscrite, et la sphère plus grande que le cône inscrit. » Mais l'objet propre et immédiat des mathématiques est de déterminer de combien l'un de ces corps est plus grand ou plus petit que l'autre; et celui qui démontrera qu'ils sont toujours entre eux comme les nombres 3, 2, 1, aura fait un théorème admirable. La *beauté* qui consiste toujours dans les rapports, sera dans cette occasion en raison composée du nombre des rapports et de la difficulté qu'il y avait à les apercevoir ; et le théorème qui énoncera que toute ligne qui tombe du sommet d'un triangle isocèle sur le milieu de sa base, partage l'angle en deux angles égaux, ne sera pas merveilleux : mais celui qui dira que les asymptotes d'une courbe s'en approchent sans cesse sans jamais la rencontrer, et que les espaces formés par une portion de l'axe, une portion de la courbe, l'asymptote et le prolongement de l'ordonnée, sont entre eux comme tel nombre à tel nombre, sera *beau.* Une circonstance qui n'est pas indifférente à la *beauté*, dans cette occasion et dans beaucoup d'autres, c'est l'action combinée de la surprise et des rapports, qui a lieu toutes les fois que le théorème dont on a démontré la vérité passait auparavant pour une proposition fausse.

Il y a des rapports que nous jugeons plus ou moins essentiels; tel est celui de la grandeur relativement à l'homme, à la femme et à l'enfant; nous disons d'un enfant qu'il est *beau*, quoiqu'il soit petit; il faut absolument qu'un *bel* homme soit grand; nous exigeons moins cette qualité dans une femme; et il est plus permis à une pet[illegible] d'être *belle* qu'à un petit homme d'être *beau.* Il me[illegible] considérons alors les êtres, non-seulement en [illegible]ement aux lieux qu'ils occupent [illegible]; et

selon que ce grand tout est plus ou moins connu, l'échelle qu'on se forme de la grandeur des êtres est plus ou moins exacte : mais nous ne savons jamais bien quand elle est juste. Troisième source de diversité de goûts et de jugements dans les arts d'imitation. Les grands maîtres ont mieux aimé que leur échelle fût un peu trop grande que trop petite : mais aucun d'eux n'a la même échelle, ni peut-être celle de la nature.

L'intérêt, les passions, l'ignorance, les préjugés, les usages, les mœurs, les climats, les coutumes, les gouvernements, les cultes, les événements, empêchent les êtres qui nous environnent, ou les rendent capables de réveiller ou de ne point réveiller en nous plusieurs idées, anéantissent en eux des rapports très-naturels, et y en établissent de capricieux et d'accidentels. Quatrième source de diversité dans les jugements.

On rapporte tout à son art et à ses connaissances : nous faisons tous plus ou moins le rôle du critique d'Apelle, et quoique nous ne connaissions que la chaussure, nous jugeons aussi de la jambe ; ou, quoique nous ne connaissions que la jambe, nous descendons aussi à la chaussure : mais nous ne portons pas seulement ou cette témérité ou cette ostentation de détail dans le jugement des productions de l'art ; celles de la nature n'en sont pas exemptes. Entre les tulipes d'un jardin, la plus *belle* pour un curieux sera celle où il remarquera une étendue, des couleurs, une feuille, des variétés peu communes : mais le peintre occupé d'effets de lumière, de teintes, de clair-obscur, de formes relatives à son art, négligera tous les caractères que le fleuriste admire, et prendra pour modèle la fleur même méprisée par le curieux. Diversité de talents et de connaissances, cinquième source de diversité dans les jugements.

L'âme a le pouvoir d'unir ensemble les idées qu'elle a reçues séparément, de comparer les objets par le moyen des idées qu'elle en a, d'observer les rapports qu'elles ont entre elles, d'étendre ou de resserrer ses idées à son gré, de considérer séparément chacune des idées simples qui peuvent s'être trouvées réunies dans la sensation qu'elle en a reçue. Cette dernière opération de l'âme s'appelle *abstraction*. Les idées des substances corporelles sont composées de diverses idées simples, qui ont fait ensemble leurs impressions lorsque les substances corporelles se sont présentées à nos sens : ce n'est qu'en spécifiant en

détail ces idées sensibles qu'on peut définir les substances. Ces sortes de définitions peuvent exciter une idée assez claire d'une substance dans un homme qui ne l'a jamais immédiatement aperçue, pourvu qu'il ait autrefois reçu séparément, par le moyen des sens, toutes les idées simples qui entrent dans la composition de l'idée complexe de la substance définie : mais s'il lui manque la notion de quelqu'une des idées simples dont cette substance est composée, et s'il est privé du sens nécessaire pour les apercevoir, ou si ce sens est dépravé sans retour, il n'est aucune définition qui puisse exciter en lui l'idée dont il n'aurait pas eu précédemment une perception sensible. Sixième source de diversité dans les jugements que les hommes porteront de la *beauté* d'une description ; car combien entre eux de notions fausses, combien de demi-notions du même objet !

Mais ils ne doivent pas s'accorder davantage sur les êtres intellectuels : ils sont tous représentés par des signes ; et il n'y a presque aucun de ces signes qui soit assez exactement défini, pour que l'acception n'en soit pas plus étendue ou plus resserrée dans un homme que dans un autre. La logique et la métaphysique seraient bien voisines de la perfection, si le Dictionnaire de la langue était bien fait : mais c'est encore un ouvrage à désirer ; et comme les mots sont les couleurs dont la poésie et l'éloquence se servent, quelle conformité peut-on attendre dans les jugements du tableau, tant qu'on ne saura seulement pas à quoi s'en tenir sur les couleurs et sur les nuances ? Septième source de diversité dans les jugements.

Quel que soit l'être dont nous jugeons, les goûts et les dégoûts excités par l'instruction, par l'éducation, par le préjugé ou par un certain ordre factice dans nos idées, sont tous fondés sur l'opinion où nous sommes que ces objets ont quelque perfection ou quelque défaut dans des qualités, pour la perception desquelles nous avons des sens ou des facultés convenables. Huitième source de diversité.

On peut assurer que les idées simples qu'un même objet excite en différentes personnes, sont aussi différentes que les goûts et les dégoûts qu'on leur remarque. C'est même une vérité de sentiment ; et il n'est pas plus difficile que plusieurs personnes diffèrent entre elles dans un même instant, relativement aux idées simples, que le même homme ne diffère de lui-

même dans des instants différents. Nos sens sont dans un état de vicissitude continuel : un jour on n'a point d'yeux, un autre jour on entend mal ; et d'un jour à l'autre, on voit, on sent, on entend diversement. Neuvième source de diversité dans les jugements des hommes d'un même âge, et d'un même homme en différents âges.

Il se joint par accident à l'objet le plus *beau* des idées désagréables : si l'on aime le vin d'Espagne, il ne faut qu'en prendre avec de l'émétique pour le détester ; il ne nous est pas libre d'éprouver ou non des nausées à son aspect : le vin d'Espagne est toujours bon, mais notre condition n'est pas la même par rapport à lui. De même, ce vestibule est toujours magnifique, mais mon ami y a perdu la vie. Ce théâtre n'a pas cessé d'être *beau*, depuis qu'on m'y a sifflé : mais je ne peux plus le voir, sans que mes oreilles ne soient encore frappées du bruit des sifflets. Je ne vois sous ce vestibule que mon ami expirant ; je ne sens plus sa *beauté*. Dixième source d'une diversité dans les jugements, occasionnée par ce cortége d'idées accidentelles, qu'il ne nous est pas libre d'écarter de l'idée principale.

Post equitem sedet atra cura.

HORAT. *Lyricor*. lib. III, ode I, v. 40.

Lorsqu'il s'agit d'objets composés, et qui présentent en même temps des formes naturelles et des formes artificielles, comme dans l'architecture, les jardins, les ajustements, etc., notre goût est fondé sur une autre association d'idées moitié raisonnables, moitié capricieuses : quelque faible analogie avec la démarche, le cri, la forme, la couleur d'un objet malfaisant, l'opinion de notre pays, les conventions de nos compatriotes, etc., tout influe dans nos jugements. Ces causes tendent-elles à nous faire regarder les couleurs éclatantes et vives comme une marque de vanité ou de quelque autre mauvaise disposition de cœur ou d'esprit? certaines formes sont-elles en usage parmi les paysans, ou des gens dont la profession, les emplois, le caractère nous sont odieux ou méprisables? ces idées accessoires reviendront malgré nous, avec celles de la couleur et de la forme, et nous prononcerons contre cette couleur et ces formes, quoiqu'elles

n'aient rien en elles-mêmes de désagréable. Onzième source de diversité.

Quel sera donc l'objet dans la nature sur la *beauté* duquel les hommes seront parfaitement d'accord? La structure des végétaux? le mécanisme des animaux? le monde? mais ceux qui sont le plus frappés des rapports, de l'ordre, des symétries, des liaisons, qui règnent entre les parties de ce grand tout, ignorant le but que le Créateur s'est proposé en le formant, ne sont-ils pas entraînés à prononcer qu'il est parfaitement *beau*, par les idées qu'ils ont de la Divinité? Et ne regardent-ils pas cet ouvrage comme un chef-d'œuvre, principalement parce qu'il n'a manqué à l'auteur ni la puissance ni la volonté pour le former tel? Mais combien d'occasions où nous n'avons pas le même droit d'inférer la perfection de l'ouvrage, du nom seul de l'ouvrier, et où nous ne laissons pas que d'admirer? Ce tableau est de Raphaël, cela suffit. Douzième source, sinon de diversité, du moins d'erreur dans les jugements.

Les êtres purement imaginaires, tels que le sphinx, la sirène, le faune, le minotaure, l'homme idéal, etc., sont ceux sur la *beauté* desquels on semble moins partagé, et cela n'est pas surprenant : ces êtres imaginaires sont, à la vérité, formés d'après les rapports que nous voyons observés dans les êtres réels; mais le modèle auquel ils doivent ressembler, épars entre toutes les productions de la nature, est proprement partout et nulle part.

Quoi qu'il en soit de toutes ces causes de diversité dans nos jugements, ce n'est point une raison de penser que le *beau* réel, celui qui consiste dans la perception des rapports, soit une chimère; l'application de ce principe peut varier à l'infini, et ses modifications accidentelles occasionner des dissertations et des guerres littéraires : mais le principe n'en est pas moins constant. Il n'y a peut-être pas deux hommes sur la terre qui aperçoivent exactement les mêmes rapports dans un même objet, et qui le jugent *beau* au même degré : mais s'il y en avait un seul qui ne fût affecté des rapports dans aucun genre, ce serait un stupide parfait; et s'il y était insensible seulement dans quelques genres, ce phénomène décèlerait en lui un défaut d'économie animale; et nous serions toujours éloignés du scepticisme, par la condition générale du reste de l'espèce.

Le *beau* n'est pas toujours l'ouvrage d'une cause intelligente : le mouvement établit souvent, soit dans un être considéré solitairement, soit entre plusieurs êtres comparés entre eux, une multitude prodigieuse de rapports surprenants. Les cabinets d'histoire naturelle en offrent un grand nombre d'exemples. Les rapports sont alors des résultats de combinaisons fortuites, du moins par rapport à nous. La nature imite, en se jouant, dans cent occasions les productions de l'art : et l'on pourrait demander, je ne dis pas si ce philosophe qui fut jeté par une tempête sur les bords d'une île inconnue avait raison de s'écrier, à la vue de quelques figures de géométrie : *Courage, mes amis, voici des pas d'hommes;* mais combien il faudrait remarquer de rapports dans un être pour avoir une certitude complète qu'il est l'ouvrage d'un artiste; en quelle occasion un seul défaut de symétrie prouverait plus que toute somme donnée de rapports; comment sont entre eux le temps de l'action de la cause fortuite, et les rapports observés dans les effets produits; et si, à l'exception des œuvres du Tout-Puissant, il y a des cas où le nombre des rapports ne puisse jamais être compensé par celui des jets[1].

1. Voyez dans l'*Encyclopédie méthodique,* Dictionnaire de la *Philosophie ancienne et moderne,* l'article ORDRE DE L'UNIVERS. (N.) — Cet article est de Naigeon lui-même. Il le termine en disant qu'il n'aurait point entrepris ce travail pénible, s'il avait relu auparavant ce que Diderot a dit sur ce sujet important.

L'HISTOIRE ET LE SECRET

DE

LA PEINTURE EN CIRE

1755



NOTICE PRÉLIMINAIRE

La très-originale histoire que l'on va lire est précédée, dans l'édition de 1798, de l'*Avertissement* suivant de Naigeon :

« Ce traité, dont Diderot n'a fait tirer qu'un petit nombre d'exemplaires, parce qu'il ne peut être utile qu'à une certaine classe d'artistes, se trouve difficilement [1]. Il est même peu connu des gens de lettres, qui, en général, plus ou moins étrangers aux arts, en parlent superficiellement, n'en jugent pas mieux, et n'en suivent même l'invention et les progrès qu'avec ce faible intérêt qu'on met à toutes les choses vers lesquelles la nature n'entraîne pas avec violence. Quoique cette brochure, à laquelle Diderot avait eu de bonnes raisons de ne point mettre son nom [2], ait dans la forme, le style, les idées et les réflexions, ce caractère original dont tous ses écrits offrent l'empreinte plus ou moins distincte, je ne me rappelle pas qu'on la lui ait attribuée lorsqu'elle parut : et même encore aujourd'hui, si l'on en excepte l'artiste pour lequel il la fit, et un célèbre chimiste [3], leur ami commun, on ignore qu'il en est

1. Il a paru sans nom et sans date, in-12 de 108 pages, plus le faux titre.

2. A cause du comte de Caylus, qui croyait avoir seul le droit de revendiquer la découverte de l'encaustique des Anciens. M. de Caylus ne pardonna jamais à Diderot. On a de lui une lettre à Paciaudi, du 16 février 1761, dans laquelle il dit : « Diderot..., je ne l'estime point, mais je crois qu'il se porte bien. Il y a certains bougres qui ne meurent pas, tandis que, pour le malheur des lettres de l'Europe, d'honnêtes gens comme Milot meurent dans leur plus grande force. » (*Portraits intimes du* XVIII[e] *siècle*, études nouvelles, d'après les lettres autographes et les documents inédits, par Edmond et Jules de Goncourt. 2[e] série; Paris, Dentu, 1858.)

Diderot enterra Caylus, et fit même son épitaphe, qu'il rapporte dans une [illegible] à Falconet. Faisant allusion à un sarcophage en granit rouge que Caylus avait [illegible] pour en faire son tombeau, et qui est aujourd'hui au Musée des antiques, au L[illegible]

Ci-gît un antiquaire acariâtre et brusque ;
Ah ! qu'il est bien logé dans cette cruche étrusque !

3. Le docteur d'Arcet.



l'auteur. C'est cependant une énigme dont le mot n'est pas difficile à deviner.

« Ceux qui, à des notions générales assez exactes de l'objet de chaque science et de chaque art, veulent joindre sur certaines découvertes des idées particulières plus précises et savoir ce que les travaux réunis des hommes de génie ont ajouté dans chaque siècle au dépôt des connaissances humaines, liront avec plaisir ce mémoire de Diderot sur l'Encaustique des Anciens recouvré. Je l'ai cherché longtemps, pour le faire réimprimer dans l'*Encyclopédie méthodique*, et j'ai été obligé de renoncer à ce projet : mais le hasard m'en ayant offert depuis un exemplaire, je le joins aujourd'hui à cette nouvelle édition des *Œuvres* de Diderot, non parce qu'il est rare, mais parce qu'il est bon. Il contient surtout des détails curieux et ignorés sur l'origine et les procédés mécaniques d'un art qui, porté à ce degré de perfection dont il est susceptible, mais que celui qui l'a retrouvé n'a pas encore atteint, pourrait être très-utile et devenir même, entre les mains d'un artiste habile, ce qu'un nouveau calcul, une méthode nouvelle ou simplifiée est pour un géomètre, un instrument de plus pour reculer les limites de la science. »

L'édition Brière ajoute :

« Ce traité devait paraître, en 1755, dans l'*Encyclopédie,* sous le titre : ENCAUSTIQUE; mais Diderot dit, dans l'Avertissement placé en tête du VI[e] volume publié en 1756, qu'il a cru devoir admettre de préférence l'article de M. Monnoye. Si, de ce dernier, on excepte les passages cités de Vitruve, qui ne se trouvent point ici, et le procédé de M. le comte de Caylus que Diderot a sans doute omis à dessein, parce qu'il était regardé comme inférieur à celui de Bachelier, les articles de Diderot et de M. Monnoye ont la plus grande ressemblance : ce sont les mêmes idées, la même marche, les mêmes citations; et l'on peut en conclure que Diderot a voulu non-seulement laisser à M. Monnoye le fruit de son travail et de ses recherches, mais qu'il lui a même communiqué l'article qu'il destinait à l'*Encyclopédie* et que M. Monnoye en a beaucoup profité. »

Ces citations nous paraissent suffire à notre tâche d'introducteur.

L'HISTOIRE ET LE SECRET

DE

LA PEINTURE EN CIRE

I.

Rien n'est plus contraire aux progrès des connaissances que le mystère[1]. Nous en serions encore à la recherche des arts les plus simples et les plus importants, si ceux qui les ont découverts en avaient toujours fait des secrets. Loin de nous donc cet esprit d'intérêt ou d'orgueil, qui semble conspirer avec l'imbécillité naturelle de l'homme et la brièveté de sa vie, pour perpétuer son ignorance; ce serait un crime que de priver ses semblables de la connaissance d'un art utile; ce serait oublier toute la misère de leur condition, que de leur envier la connaissance d'un art d'agrément.

C'est en conséquence de ces principes, que je me suis fait un devoir de publier ce que j'ai pu recueillir sur la peinture en cire. Ce mémoire aura deux objets principaux; l'histoire, et le secret. J'exposerai l'une sans partialité; et l'autre sans indulgence et sans réserve[2]. S'il se glisse quelques erreurs involontaires dans les faits historiques, sur lesquels il a fallu s'en rapporter à la bonne foi d'autrui; en revanche, on peut compter que dans les procédés mécaniques, où il a toujours été possible

1. C'est un des principaux caractères de la petitesse de l'esprit. (D.)

2. On s'en convaincra par les notes. Ces notes sont proprement un jugement rassis que nous avons porté nous-même de ce mémoire, après l'avoir écrit. Cette méthode nous a paru très-bonne, et nous conseillons à tous les auteurs d'en user, et de croire qu'avec quelque sévérité qu'ils se traitent, ils ne laisseront encore que trop de prise à la critique. (D.)

de n'en croire que ses yeux, il n'y en aura guère d'autres que celles que nous relèverons.

II.

M. Bachelier, le seul peintre habile en fleurs que nous ayons, fit en 1749 un tableau en cire. Le sujet en était tiré de la fable : c'était *Flore et Zéphire.* Il fut conduit à cette espèce de peinture par un de ces petits événements, tels que le hasard, qui travaille sans cesse à l'avancement des arts, en produit tous les jours dans les ateliers[1].

Des enfants de la maison où il était pensionnaire, s'amusèrent à jouer avec des boules de cire, au défaut de volants. Une de ces boules tomba dans un godet où M. Bachelier tenait de l'essence de térébentine pour son usage; l'essence de térébenthine produisit son effet sur la cire; la boule fut dissoute: et tout le mérite de M. Bachelier fut alors de conjecturer, à l'aspect de cette dissolution fortuite, qu'on pourrait la substituer à l'huile qu'on emploie dans la peinture.

Il prit donc un grand gobelet; il le remplit en partie d'essence de térébenthine; il y fit dissoudre de la cire, sans observer aucune proportion entre la quantité de la cire et celle du dissolvant. La dissolution se fit à froid, dans l'espace de vingt-quatre heures[2]; elle avait la consistance d'une gelée fort claire.

Il délaya sur le porphyre des couleurs en poudre, avec sa cire dissoute; il en forma sa palette; et il se mit à peindre sur une toile imprimée à l'huile, et telle qu'on l'achète chez le marchand pour la peinture ordinaire.

Il comptait avoir fait une découverte, et il ne négligea rien pour la relever par la perfection de l'ouvrage. Cependant, sa peinture fut sèche[3]; il eut peine à se défaire de son tableau à

1. Voici comment M. Bachelier raconte le fait. (D.)

2. Elle se fait infiniment plus vite à chaud. (D.)

3. C'est un effet de la différence de l'huile des peintres, et de l'essence de térébenthine. Il s'en manque bien que l'essence de térébenthine s'étende autant que l'huile, avant que de sécher. L'essence de térébenthine est une huile essentielle volatile, que sa propriété de s'évaporer très-facilement a mise au rang des matières appelées *siccatives* dans l'art des vernis. L'huile, telle que celle de lin, au contraire, est une huile grasse qui a les propriétés opposées. On cherche à corriger ces propriétés par une préparation ou cuisson qui la fait appeler *huile cuite.* Cette cuisson

un prix fort modique, et il renonça à une invention qui ne lui parut favorable, ni aux progrès de l'art, ni à l'intérêt de l'artiste [1].

Il y avait environ cinq ans que M. Bachelier [2], conduit par hasard à la peinture en cire, l'avait abandonnée, lorsque M. le comte de Caylus [3] présenta à l'Académie la tête de *Minerve*, que l'on a vue chez M. Vien [4] et chez Mme Geoffrin [5], et que l'on peut voir dans le cabinet de M. La Live de Jully [6]. Le bruit momentané que ce phénomène excita retentit encore dans nos oreilles : « C'est, disaient les artistes et les amateurs, la plus belle chose du monde; c'est l'*Encaustique* des Anciens; c'est M. le comte de Caylus qui l'a retrouvé. »

En effet, les tentatives de M. Bachelier étant demeurées dans un entier oubli, ce ne furent point des essais ignorés qui dirigèrent M. le comte de Caylus; ce fut au contraire la *Minerve* de M. le comte de Caylus qui rappela M. Bachelier à ses premiers essais. Si la *Minerve* n'a été peinte qu'à la cire dissoute par l'esprit de térébenthine, comme il est vraisemblable, c'est, si l'on veut, assez peu de chose en soi; ce n'est point du tout l'*Encaustique* des Anciens; mais c'est l'occasion des découvertes de M. Bachelier.

M. le comte de Caylus fut engagé à la recherche de la peinture en cire des Anciens, par différents passages de Pline le naturaliste, où cet auteur en a fait mention, comme il a parlé de beaucoup d'autres choses, c'est-à-dire d'une manière incor-

est une digestion ou distraction par un feu lent de la partie mucilagineuse qui fait le *gras* dans les huiles mucilagineuses. (D.)

1. Cela ressemble beaucoup à la vérité. (D.)

2. Fondateur de l'École royale gratuite de dessin.

3. Homme de qualité, qui aime les arts et qui les cultive. (D)

4. Un des bons peintres de l'Académie. (D.)

5. Femme de goût, qui aime la société des gens de lettres, des savants et des artistes. (D.)

6. Homme de goût, qui aime les sciences, les arts, qui les cultive lui-même avec succès, et qui a en sculpture et en peinture un très-beau cabinet. (D.) — M. de La Live de Jully a publié en 1764 le *Catalogue historique du Cabinet de peinture et de sculpture françaises* de M. de La Live, introducteur des ambassadeurs, honoraire de l'Académie royale de peinture; à Paris, à l'imprimerie de P.-Al. Le Prieur, imprimeur du roi, rue Saint-Jacques, vis-à-vis les Mathurins, *à l'Olivier*. Ce catalogue est orné du portrait de l'auteur, gravé par lui-même, d'après C.-N. Cochin [illegible] et d'une autre figure, d'après Lefèvre, gravée aussi par lui et [illegible] Live de Jully a gravé une centaine de pièces. La vente de [illegible] 1770.

recte, obscure et laconique[1]. Voici la plupart de ces passages. Il dit[2] : « Nous ne connaissons point celui qui pensa le premier à peindre avec des cires, et à brûler sa peinture. Quelques-uns attribuent cette invention à Aristide; ils ajoutent que Praxitèle la perfectionna. Mais les peintures *encaustiques* en cire me semblent un peu plus anciennes. Je crois celles de Polygnote, de Nicanor et d'Arcésilas de Parium antérieures au temps d'Aristide et de Praxitèle. Lysippe écrivait sur les tableaux qu'il peignait à Égine, *brûlés par Lysippe*; ce qui suppose la découverte de l'*Encaustique*. On prétend même que Pamphile, maître d'Apelle, non-seulement peignit de cette manière, mais encore qu'il en donna des leçons. Pausias de Sicyone se distingua le premier dans ce genre. » Et dans le même chapitre, sur la fin[3] : « Il est certain que les Anciens ont eu deux sortes de peintures *encaustiques*; l'une en cire, l'autre en ivoire et au cestre, c'est-à-dire au burin[4]. » Et dans le même livre, chapitre VII[5] : « Voilà les couleurs dont on teint les cires qu'on emploie dans les peintures qui se brûlent, genre de travail qui ne se pratique point sur les murs, mais dont on orne très-communément les vaisseaux. Il y a une troisième sorte de peinture *encaustique*, dans laquelle les cires, fondues au feu, s'appliquent au pinceau; cette peinture, qu'on pratique sur les vaisseaux, n'est altérable, ni par l'eau salée de la mer, ni par les vents, ni par le soleil[6]. »

1. Ce jugement est un peu sévère; les adorateurs des anciens en seront offensés. Mais je ne peux pas penser autrement. (D.)

2. « Ceris pingere, ac picturam inurere quis primus excogitaverit, non constat. Quidam Aristidis inventum putant, postea consummatum a Praxitele; sed aliquanto vetustiores encausticæ picturæ extitere, ut Polignoti, et Nicanoris et Arcesilai Pariorum. Lysippus quoque Eginæ picturæ suæ inscripsit, ἐνέκαυσεν, quod profecto non fecisset, nisi encaustica inventa. Pamphilus quoque Apellis præceptor non pinxisse tantum encaustica, sed etiam docuisse, traditur Pausiam Sicyonium primum in hoc genere nobilem. » PLIN. *Nat.* lib. XXV, cap. XI, edit. Harduin. (D.

3. « Encausto pingendi duo fuisse antiquitus genera constat, cera, et in ebore, cestro, id est, viriculo. » PLIN. *Nat.* lib. XXXV, cap. XI. (D.)

4. Cette peinture en ivoire pourrait bien n'être qu'une espèce d'égratignée, ou, comme les Italiens disent, de *sgraffito*, où un fond noir découvert donne les ombres, et une surface blanche hachée forme le relief des objets. (D.)

5. « Ceræ tinguntur iisdem his coloribus ad eas picturas quæ inuruntur, alieno parietibus genere; sed classibus familiari. » PLIN. *Nat.*, lib. XXXV, cap. VII. (D.

6. « Hoc tertium accessit, resolutis igni ceris, penicillo utendi; quæ pictura in navibus, nec sole, nec sale, ventisque corrumpitur. » PLIN. *Nat.* lib. XXXV, cap. XI, sect. 41. (D.)

On présume que c'est en travaillant d'après ces passages, que M. le comte de Caylus a rencontré la dissolution de la cire par l'essence de térébenthine, que le hasard avait offerte à M. Bachelier; mais ce n'est qu'une présomption, M. le comte de Caylus n'ayant pas encore publié son secret. Quoi qu'il en soit, on connaissait, et l'on employait cette dissolution à divers usages, longtemps avant que M. Bachelier ne l'employât à la peinture en cire. Si M. le comte de Caylus ne possède que ce secret, M. Bachelier et lui sont arrivés au même but par des voies très-différentes, avec cette circonstance importante, qui est toute en faveur de M. le comte de Caylus, que sa découverte est authentique, qu'il est incontestablement le premier qui ait montré au public un tableau peint en cire, et que c'est à lui que ce premier pas de l'art appartient. Mais l'art de peindre avec la cire dissoute par l'essence de térébenthine, celui que M. Bachelier pratiqua en 1749, n'ayant presque rien de commun avec ses dernières découvertes, il pourrait abandonner entièrement l'invention de cet art à M. le comte de Caylus, sans partager, avec qui que ce soit, l'honneur d'avoir recouvré l'*Encaustique* des Anciens. Car il sera évidemment démontré par la suite, que la *Minerve* que M. le comte de Caylus a fait exécuter sur bois, en 1755, et que la *Flore* et le *Zéphire* que M. Bachelier a exécutés lui-même sur toile, en 1749, ne sont point de la peinture en cire et au feu, telle que les anciens la pratiquaient, quoique M. Bachelier ait d'abord été dans ce préjugé, et que M. le comte de Caylus y soit peut-être encore.

La loi que nous nous sommes imposée, de ne rien omettre de ce qui pourrait jeter du jour sur un événement qui ne fait que d'éclore, et qui commence à s'obscurcir, nous contraint d'entrer dans le détail minutieux de la scène suivante; elle se passa entre un artiste de la plus grande réputation et M. Bachelier, dans les premiers jours du triomphe de M. le comte de Caylus.

On s'entretenait de la *Minerve* en cire de M. le comte de Caylus : c'était la grande nouvelle du jour. On disait que M. de La Live l'avait achetée douze cents francs...

« Douze cents francs, reprit M. Bachelier, cela me paraît cher. Je fis, il y a environ cinq ans, un tableau de la même espèce, dont j'eus bien de la peine à tirer cinquante écus.

— Un tableau en cire? lui répliqua-t-on.

— En cire.

— Mais êtes-vous bien sûr d'avoir peint, il y a cinq ans, un tableau en cire?

— Si sûr que, si, dans la semaine, j'en peignais un second, et que je vous le montrasse, vous ne seriez pas plus sûr de l'avoir vu.

— Il n'y a rien à répliquer à cela; il faudra voir ce second tableau; mais en l'attendant, permettez-nous de douter du premier... Et ce premier tableau, qu'est-il devenu?

— Je n'en sais rien [1], tout ce que je peux vous en dire, c'est que celui à qui je le vendis l'emportait en Alsace, avec deux autres tableaux de ma façon, peints à la manière ordinaire.

— Sur quoi était-il?

— Sur toile.

— Sur toile! en voilà bien d'une autre. Sachez que la peinture en cire, que vous vous vantez de posséder, et que vous traitez si légèrement, est un secret important, perdu depuis plusieurs siècles, que M. le comte de Caylus a cherché sur des passages de Pline le naturaliste qui en a fait mention, et qu'il a retrouvé après un grand travail et de longues expériences. Cependant il ne peint encore que sur bois. S'il est vrai, comme vous le dites, que vous sachiez peindre en cire sur toile, vous avez été bien plus loin que lui : vous avez eu tort d'abandonner cette invention, si vous l'avez eue, et je vous conseille d'y revenir.

— Eh bien! j'y reviendrai, ajouta M. Bachelier, puisque vous croyez qu'elle en vaut la peine; et je vous en promets un échantillon avant qu'il soit peu.

— En cire et sur toile?

— En cire et sur toile [2]. »

1. Cela est fâcheux. Si l'on avait ce tableau, il prouverait incontestablement la vérité du fait; mais de ce qu'on ne l'a pas, il ne s'ensuit pas que le fait soit faux. Il faut peser le reste des circonstances. (D.)

2. Cette conversation est certaine. Lorsqu'elle se tint, la *Minerve* de M. le comte de Caylus ne faisait que de paraître. Cette *Minerve* est sur bois; M. Bachelier annonce un premier tableau sur toile, en promet un second, et tient parole en huit jours, sans avoir vu celui de M. le comte de Caylus. S'il n'eût pas connu la peinture en cire, il faudrait qu'il l'eût devinée sur-le-champ. (D.)

M. Bachelier, engagé d'honneur à peindre un second tableau en cire, revint à sa dissolution de cire par l'essence de térébenthine; mais comme il avait appris en même temps que les Anciens n'avaient eu aucune connaissance de la peinture à l'huile, il imagina que ce qui lui restait à faire pour posséder l'*Encaustique* des Anciens (car il ne prenait pas pour moins la peinture en cire de M. le comte de Caylus et la sienne), c'était de se préparer une toile avec de la cire; car celle qu'il avait employée la première fois qu'il avait peint en cire, avait été imprimée à l'huile.

Pour cet effet, il prit une bassine; il y fit fondre sur le feu une assez grande quantité de cire; il s'était pourvu d'une toile de batiste, telle qu'elle sort de chez la lingère. Lorsque sa cire fut extrêmement chaude, il prit sa toile par les deux angles, et la plongea verticalement dans la bassine. La toile, en entrant dans la cire, se replia sur elle-même, et forma des ondes en zigzag, comme elle eût fait en entrant dans de l'eau. Lorsqu'il la jugea suffisamment chargée de cire, il la retira et la laissa refroidir. Quand elle fut froide, il la tendit avec des clous sur un châssis; mais il s'aperçut que dans cette manœuvre il s'y était fait, à chaque pli, de longues cassures horizontales.

Pour remédier à cet inconvénient, il alluma des charbons ardents dans une grande poêle; il prit sa toile tendue; il la passa horizontalement à la chaleur du brasier; la cire rentra en fusion de l'un et de l'autre côté de la toile; il se mit alors à la frotter fortement avec un linge, enlevant tout ce qui faisait épaisseur et inégalité, d'abord sur l'une des faces, puis sur l'autre, les chauffant et les frottant alternativement, jusqu'à ce qu'il n'y restât plus que la quantité de cire qui remplissait les vides du tissu, où l'on n'apercevait plus que la direction des fils. Comme sa toile s'était un peu lâchée dans cette manœuvre, il fallut la retendre.

M. Bachelier n'avait demandé que huit jours pour faire son tableau, ce fut par cette raison qu'il n'exécuta qu'une grisaille, c'est-à-dire une peinture avec le blanc et le noir. Il broya sur le porphyre ces deux couleurs avec la cire dissoute par l'essence de térébenthine, peignit sur une toile préparée, comme nous venons de le dire, le profil d'une jeune fille de huit ans, et se hâta de porter [illegible] à ceux qu'il avait intérêt de con-

vaincre qu'il ne leur en avait point imposé, lorsqu'il avait dit que le secret de peindre en cire lui était connu depuis environ cinq ans.

M. Bachelier n'avait point encore vu la *Minerve* de M. le comte de Caylus; je sais même qu'il ne l'a point vue depuis; et il ne s'était pas écoulé plus de huit jours depuis qu'il s'était engagé à peindre ce tableau. L'artiste peu crédule avec lequel il s'était entretenu, ne le regarda pas sans surprise. On le porta chez M. le marquis de Marigny; il passa de là chez Mme Geoffrin, où il fut exposé au jugement de la société des artistes qui s'y rassemblent. On remarqua qu'il était *sur toile;* et l'on en fut satisfait. Mais, comme l'exécution en était toute fraîche, et que l'essence de térébenthine n'avait pas encore eu le temps de s'évaporer, ni la peinture, celui de prendre une consistance qu'elle ne pouvait recevoir que de l'évaporation et du temps, M. le comte de Caylus observa qu'elle s'attachait au doigt; mais il n'aurait point été dans le cas de faire cette observation judicieuse, si M. Bachelier eût employé trois mois à peindre son morceau, et trois mois peut-être à le faire sécher[1].

Pour montrer qu'on pouvait peindre indistinctement sur les deux côtés de sa toile, M. Bachelier avait jeté une caricature[2] sur le revers de son profil : c'était une tête de vieillard sur le devant, avec une tête de femme dans l'éloignement, exécutée en quatre coups de brosse, avec le reste de sa couleur.

M. Bachelier entreprit ensuite un tableau avec toutes les couleurs qu'on a coutume d'employer dans la peinture. Mais il avait conjecturé que son fond ciré souffrait une dissolution par l'application et le séjour des couleurs préparées avec la cire dissoute dans l'essence de térébenthine; que cet effet ralentissait apparemment la dessiccation, et faisait attacher la peinture au doigt pendant quelque temps. Pour prévenir cet inconvénient, si c'en était un, il se détermina à préparer sa toile autrement.

Pour bien entendre comment il fit sa nouvelle toile[3], il faut

1. Il ne faut pas plus de huit jours pour sécher un tableau de cette espèce, après qu'il est achevé. (D.)

2. Plusieurs personnes seront frappées de cette circonstance, qui ne signifie rien. (D.)

3. J'aurais pu supposer la connaissance de cette manœuvre, ou l'exposer en deux

savoir en général que pour préparer les toiles imprimées à l'huile dont on se sert dans la peinture ordinaire, on a un couteau d'un pied et demi de longueur, qui a le tranchant émoussé, et dont le manche fait un angle obtus avec le dos; qu'on tend la toile sur un châssis; qu'on la frotte avec la pierre ponce, pour en user les nœuds; qu'on lui donne un enduit de colle de poisson, lorsqu'elle est grosse et claire (car, si c'est une batiste ou une autre toile serrée, comme les peintres d'un genre précieux ont coutume de les prendre, l'enduit de colle devient superflu); qu'on laisse sécher cet enduit; qu'on prépare un gris, en délayant à l'huile du blanc et du noir; qu'on jette ce gris sur la toile; qu'on l'étend et le traîne sur toute sa surface avec le couteau, ce qui s'appelle *donner une impression*; qu'on laisse sécher cette première impression; qu'il faut pour cela quatre à cinq jours, selon la saison; que, quand cette impression est sèche, on en donne une seconde, qu'on laisse sécher aussi; et qu'alors la toile est préparée pour la peinture à l'huile.

M. Bachelier suivit cette manœuvre pour préparer la sienne; il ne lui donna point l'enduit de colle, cet enduit ne se donnant que pour empêcher les impressions à l'huile de passer au travers d'une toile grosse et claire : au lieu d'un gris à l'huile, il fit traîner sur sa toile des couleurs détrempées à la cire dissoute par l'essence de térébenthine. Il lui donna deux impressions; il ne fallut pas plus d'une heure à chacune pour se sécher [1].

Sa toile étant ainsi préparée, il délaya toutes ses couleurs avec de la cire dissoute par l'essence de térébenthine; il s'était fait faire une palette de fer-blanc, où l'ouvrier avait pratiqué dix-huit à vingt petits enfoncements : c'est à peu près le nombre des couleurs, dont un peintre a coutume de composer sa palette; il remplit ces petits enfoncements de ces couleurs, bien broyées et bien délayées; il versa sur chacune quelques gouttes d'essence de térébenthine pure, pour les entretenir dans une fluidité requise; et il se mit à peindre.

mois; mais les détails d'art ne déplaisant pas également à tout le monde, et me [illegible] mon goût. (D.)

1. Il [illegible] demander à M. Bachelier pourquoi il ne faut pas [illegible] se sécher, et pourquoi il faut au moins huit [illegible]

Ce troisième tableau, qui représentait des fleurs dans un vase de porcelaine, n'est pas absolument sans défaut. Il a un peu souffert de l'impatience et des différents essais auxquels l'artiste s'est livré en le peignant : car M. Bachelier avait déjà les vues qui devaient bientôt le conduire, sinon à la véritable peinture *encaustique* des anciens, du moins à une peinture qui ne peut pas en différer beaucoup [1]; et à la découverte, sinon du vernis d'Apelle, d'un autre au moins qui a exactement les qualités que Pline attribue à celui dont le grand peintre de l'antiquité couvrait ses tableaux [2].

Ainsi voulez-vous exécuter en cire, sur toile ou sur bois, un tableau?

1. Ayez une toile imprimée avec de la cire, dissoute par l'essence de térébenthine.

2. Prenez des couleurs en poudre.

3. Broyez-les sur le porphyre, en les délayant avec la cire dissoute dans l'essence de térébenthine.

4. Formez-en une palette.

5. Entretenez la fluidité de vos teintes sur la palette, en versant dessus quelques gouttes d'essence même de térébenthine.

6. Peignez avec la brosse et le pinceau, comme à l'ordinaire.

Nous avons donc une manière connue d'exécuter des tableaux en cire sur la toile et sur le bois (car on donne l'impression au bois comme à la toile), dont M. Bachelier fit un premier essai sur toile en 1749, qu'il abandonna, et qu'il reprit et perfectionna en 1751.

Et une manière secrète [3] d'exécuter la même peinture sur bois, ou peut-être aussi sur un gros coutil, que M. le comte de Caylus a pareillement inventée, qui est, selon toute apparence, la même que celle de M. Bachelier, qui peut toutefois en différer, quoiqu'à l'odorat on ne puisse douter que l'essence de térében-

1. Je persiste dans ce jugement. (D.)

2. J'ai examiné ceci de plus près, et j'espère que M. Bachelier approuvera ma incertitude, quand il en verra plus bas les raisons. Je serais fâché d'avoir fait pé- un bon tableau par un jugement précipité. Je crois qu'il faut encore à M. Bachelier quelques expériences et du temps. (D.)

3. Le public a conçu la plus grande opinion de ce secret; et il attend avec impatience qu'on le lui révèle. (D.)

thine n'y ait été employée, et dont nous avons vu en 1755 un morceau exécuté sur bois par M. Vien ; morceau qui donna occasion à M. Bachelier de revenir à des essais qu'il avait abandonnés, et qu'il n'aurait peut-être jamais repris [1].

Encore une fois, il ne faut pas s'y tromper ; la découverte de la peinture en cire ne consiste pas à avoir dissous de la cire par l'essence de térébenthine, mais à avoir substitué cette dissolution très-connue, à l'huile dont on se sert pour délayer les couleurs dans la peinture ordinaire ; idée que M. Bachelier avait eue dès 1749, et qui ne s'est présentée à M. le comte de Caylus qu'en 1755, sans que pour cela on puisse lui disputer le titre d'inventeur [2], parce qu'il a produit le premier ses titres au public, et que M. Bachelier ayant, pour ainsi dire, renoncé aux siens, nous n'étions pas plus voisins, en 1749, de la peinture en cire, que plusieurs siècles auparavant, et que nous ne le serions aujourd'hui de la peinture *encaustique* des Anciens, si M. Bachelier n'avait poussé ses découvertes plus loin, et n'avait encouragé d'autres curieux à marcher sur ses pas ; en sorte que ces curieux seront, par rapport à lui, dans l'*Encaustique* ou la peinture en cire et au feu, ce qu'il est par rapport à M. le comte de Caylus dans la peinture en cire, à froid, par la dissolution de cette substance dans l'essence de térébenthine [3].

Ceux qui teignent des mouchoirs dont le dessin est blanc et le fond bleu [4], qu'on nomme *façon d'indienne*, ont des planches gravées en bois ; ils couvrent ces planches de cire dissoute par l'essence de térébenthine ; ils étendent leur toile là-dessus ; ils donnent un coup de presse ; la toile se charge de la dissolution de cire selon le dessin ; ils la jettent dans une cuve ; ils la teignent

1. Il ne me paraît pas que M. le comte de Caylus puisse porter ses prétentions plus loin. (D.)

2. M. Bachelier rencontre, par hasard, la dissolution de la cire, et imagine un art qu'il eût inventé, quand même les Anciens ne l'auraient point eu. M. le comte de Caylus, instruit par la lecture des Anciens, qu'ils avaient un art de peindre en cire, et par nos chimistes, que la cire se dissout dans l'essence de térébenthine, se sert de cette dissolution pour nous indiquer une peinture, qui a cette particularité commune avec celle des anciens, qu'elle est en cire, et avec celle de M. Bachelier, que ce n'est point l'*Encaustique* des Anciens. (D.)

3. Voilà une phrase très-longue et très-entortillée dont on sera mécontent. Si c'était la seule, je la corrigerais. (D.)

4. Autre petite manœuvre que je détaille en faveur de ceux qui aiment les arts. (D.)

à froid : la teinture prend à tous les endroits qui n'en sont pas garantis par la cire; la cire se détache au débouilli; elle surnage, et les ouvriers la ramassent à la surface pour l'employer derechef.

Ceux qui font des transparents [1], se sont servis de tout temps de la cire dissoute par l'essence de térébenthine. Ils ont des toiles non imprimées; ils les tendent sur des châssis; ils dissolvent de la cire par l'essence de térébenthine; ils en impriment leur toile au couteau ou à la brosse, sur des poêles de feu; ils opposent ces toiles ainsi imprimées à la lumière; et ils peignent dessus avec des couleurs à l'huile, abreuvées d'essence de térébenthine. Tels sont ces morceaux de peinture que nous voyons dans les fêtes publiques et dans les décorations théâtrales, et qu'on éclaire avec des lumières placées par derrière.

Des médecins m'ont assuré [2] que, dans plusieurs pharmacopées, on trouvait l'essence de térébenthine employée à la préparation des cérats.

Lorsqu'on parla à M. Rouelle [3] de la dissolution de la cire dans l'essence de térébenthine, *Qui est-ce qui l'ignore?* s'écria-t-il.

Nous avertissons les artistes qui seront tentés de s'essayer dans ce genre de peinture que la quantité de cire dissoute varie pour chaque couleur; que le blanc et l'orpin sont les deux extrêmes; que, de toutes les couleurs, le blanc est celle à laquelle il en faut donner davantage, et l'orpin celle qui en supporte le moins; que la couleur à laquelle on aura donné trop de cire dissoute, sera d'autant plus luisante et moins mate; que celle qui n'en aura pas assez reçu, s'effacerait par le frottement, et s'en irait en poussière, comme une détrempe sans colle.

Lorsqu'ils auront achevé leur tableau, il aura une odeur de térébenthine très-désagréable. Pour la dissiper et donner le change à l'odorat, ils n'auront qu'à parfumer leur bordure, soit avec le musc, soit à la fleur d'orange, s'ils n'en savent pas davantage.

1. Cette longueur n'a pas d'autre raison que la précédente. Ceux qui sont pressés de voir la fin n'ont qu'à passer ce qui les ennuie. (D.)

2. Je crois ce fait faux. Un cérat doit avoir la consistance d'onguent que lui donnera très-bien la térébenthine, mais non l'essence de térébenthine qui le rendrait sec. Un chirurgien ne m'aurait pas trompé là-dessus. (D.)

3. Voyez la notice sur Rouelle, t. VI, p. 405.

Mais s'ils ont quelque teinture de chimie, ils soupçonneront, avec M. Bachelier, qu'il n'y a point d'huile essentielle par laquelle la cire ne soit dissoluble; et ils sauront qu'il n'y en a presque aucune qu'on ne falsifie avec l'huile de térébenthine; que celle-ci prend l'odeur de toutes ces huiles essentielles aromatiques; et que c'est une espèce de falsification qui doit être assez difficile à découvrir, car elle est faite d'une huile essentielle par une autre huile essentielle; ainsi ils mêleront à leur huile essentielle de térébenthine, quelques gouttes d'une essence aromatique de citron, de lavande, de cannelle, etc.; et la mauvaise odeur en sera corrigée [1]. Celle de lavande n'est pas même assez précieuse, pour qu'on ne puisse pas l'employer pure et sans essence de térébenthine.

S'ils voulaient à toute force que leur peinture s'appelât *Encaustique,* il ne leur serait pas impossible d'y employer le feu. Premièrement, au lieu de laisser dissoudre leur cire à froid, ils n'auraient qu'à la dissoudre à chaud : en second lieu, ils pourraient mettre leurs couleurs délayées dans de petits godets, les tenir au bain-marie, au bain de sable, dans une étuve, en un mot, à quelque chaleur douce [2] que ce fût, pourvu qu'elle suffît pour suppléer par elle-même à la quantité d'essence de térébenthine qu'on leur aura donnée de moins, et les conserver dans l'état de fluidité requise pour la peinture.

M. Bachelier aime mieux peindre à froid. Il a éprouvé que, quand les couleurs ont été bien préparées, c'est-à-dire convenablement abreuvées de la dissolution de cire par l'essence de térébenthine, elles gardent leur fluidité pendant plusieurs mois,

1. Oui, mais s'ils en savent encore un peu davantage, ils n'ignoreront pas que le mélange d'huiles essentielles aromatiques et d'huile de térébenthine ne conserve l'odeur aromatique que tant qu'il reste en masse. En effet, étendez sur un papier une couche de cette huile adultérée (ce qui a bien du rapport avec le cas de la peinture), et l'odeur d'huile de térébenthine percera, surtout dans les temps chauds, ou lorsqu'on approchera le papier du feu; c'est même le moyen qu'on emploie pour découvrir cette falsification. Il faut encore que l'huile de térébenthine soit en petite quantité par rapport à l'huile falsifiée; sans cette condition, l'odeur d'huile de térébenthine dominera toujours. Or cette condition ne peut avoir lieu dans la peinture en cire. (D.)

2. Cet expédient me paraît mauvais; car si la chaleur venait à les rendre fluides, il pourrait arriver à la poussière colorante de tomber et de rendre le fond plus coloré que la surface. C'est un inconvénient dont il faut au moins que le peintre soit averti; ce qui achève de confirmer la préférence que M. Bachelier donne à la peinture à froid. (D.)

et qu'il y a telle précaution à la faveur de laquelle elles ne la perdraient presque jamais. En conséquence ils rejettent une manière de peindre inutile, incommode, et qui n'en serait pas davantage l'*Encaustique* des Anciens, pour en avoir le nom.

Mais afin de rendre à chacun selon ses œuvres, nous ne finirons pas ce que nous avions à dire de la peinture en cire dissoute par l'essence de térébenthine, sans remarquer qu'à peine M. de Montamy[1] eût-il entendu parler du tableau de M. le comte de Caylus, qu'il en soupçonna le secret, et qu'il montra de la cire dissoute par l'essence de térébenthine à tous ceux qui voulurent en voir, sans toutefois avouer à personne comment cette dissolution se faisait.

Nous pouvons maintenant passer à des choses plus importantes, dont M. Bachelier ne partage l'honneur avec personne, quoiqu'il soit vrai que M. de Montamy ait découvert son secret en assez peu de temps, comme il avait découvert celui de M. le comte de Caylus.

III.

L'essence de térébenthine noircit les couleurs, gâte l'effet du tableau, et en rend la touche aride. Les grands maîtres de ce pays-ci ne s'en servent jamais qu'à leur corps défendant; les Italiens en ignorent absolument l'usage dans la peinture. D'ailleurs, l'*inustion* étant le caractère distinctif de l'*Encaustique* des Anciens, et M. Bachelier n'apercevant rien dans toute son opération qui répondît à ce caractère, il se détermina à pousser plus loin ses recherches.

Il vit du premier coup d'œil combien il serait à souhaiter, pour la perfection de la peinture en cire, qu'on rendît cette substance soluble dans l'eau. Il consulta là-dessus un fameux chimiste de l'Académie, qui, pour toute réponse à ses questions, lui dit qu'*il était fou*. Un autre chimiste lui en dit autant, quoiqu'il ne fût pas de l'Académie.

Cela ne découragea point M. Bachelier; il avait quelque tein-

1. M. de Montamy, premier maître d'hôtel de M. le duc d'Orléans, un des bons chimistes de ce pays-ci, et un des plus honnêtes hommes du monde. (D.) — Diderot a été l'éditeur du *Traité des Couleurs pour la peinture en émail et sur la porcelaine*, ouvrage posthume de M. d'Arclais-de Montamy; Paris, Cavelier, 1765. Le privilége du Roi est à son nom; il en fit cession à Cavelier le 13 août 1765.

ture brouillée de chimie, et il se disait à lui-même[1] : « Il me semble que la cire est une substance huileuse ou résineuse; or, les substances de cette nature, combinées avec les alcalis, deviennent solubles dans l'eau. »

Je n'entends rien à ce verbiage chimique d'huiles et d'alcalis[2]; je sais seulement que M. Bachelier fit, d'après ces principes, bons ou mauvais, un grand nombre d'expériences infructueuses qui l'auraient rebuté, si, revenant opiniâtrément à ses huiles et à ses alcalis, le savon ne lui eût présenté un exemple d'huile et d'alcali combinés et miscibles avec l'eau. Il continua donc ses expériences, jusqu'à ce qu'enfin il en fit, avec le sel de tartre, une qui lui réussit. Voici quel fut son procédé.

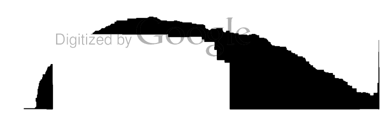
Il prit du sel de tartre; il en fit dissoudre dans de l'eau tiède jusqu'à saturation; il resta une portion de sel non dissoute au fond du vaisseau. Il filtra son eau saturée au travers d'un papier gris. Il reçut, dans un poêlon de terre neuf et vernissé, ce qui traversa le papier; il mit son poêlon sur un feu doux; il rompit de petits morceaux de cire vierge blanche, et il les jeta dans sa lessive les uns après les autres, à mesure qu'ils s'y dissolvaient. Cette solution se gonflait, montait comme le lait, et se serait répandue, si le feu avait été un peu trop poussé, ou s'il n'avait pas eu l'attention de réprimer de temps en temps[3] ce gonflement avec un peu d'eau saturée de sel, qu'on avait réservée froide pour cet usage. Il continua de fournir de la cire à son eau alcaline, tant qu'elle en put dissoudre. Il s'assura avec une spatule de bois que sa dissolution était bien parfaite et bien uniforme; il la laissa refroidir; et il lui vint une masse d'une blancheur éblouissante, une espèce de savon d'une consistance molle comme une bouillie, qui cédait sous la pression la plus légère du doigt et qui avait la propriété qu'il cherchait, de se dissoudre dans l'eau pure en si petite et si grande quantité qu'il le désirait[4].

1. Je le fais raisonner trop bien pour un homme qui n'a que des idées brouillées de chimie; cela est ridicule. Je prie le lecteur de n'en rien conclure contre la vérité de ce mémoire. (D.)

2. Même absurdité que la précédente. J'entends très-bien ce raisonnement; et ce n'est point du verbiage. (D.)

3. Il y a bien un peu d'effervescence; mais ce n'est point elle qui cause ce gonflement considérable de la liqueur. (D.)

4. 1° Nous conjecturons que M. Bachelier pourrait avoir un savon dans lequel



Pour s'assurer de l'exactitude de ces conjectures chimiques, et se convaincre qu'il n'était pas aussi fou que les chimistes le lui avaient assuré, il remit sa masse blanche sur le feu et la fit chauffer ; et lorsqu'elle fut chaude, il y jeta de la crème de tartre, et à l'instant, la cire se sépara.

C'est avec cette masse blanche et molle, ce savon éblouissant qui se dissout sans peine dans l'eau pure, que M. Bachelier fait une eau de cire, avec laquelle il broie et délaye ses couleurs, comme il les broyait et délayait auparavant avec la dissolution de cire par l'essence de térébenthine.

Voici donc comment vous peindrez en cire, selon la méthode de M. Bachelier[1] :

1. Vous préparerez un savon de cire, ainsi que nous venons de vous en donner le procédé, et vous en ferez une eau de cire, en délayant dans de l'eau votre savon de cire.

2. Vous aurez une toile telle qu'elle sort de chez la lingère, que vous tendrez sur un châssis.

3. Vous dessinerez votre sujet sur cette toile avec des crayons blancs.

4. Vous aurez des couleurs en miniature que vous purifierez, comme nous vous l'enseignerons plus bas.

5. Vous broyerez et délayerez vos couleurs purifiées, sur le marbre, avec votre eau de cire, comme si vous vous proposiez de peindre à gouache.

6. Vous mettrez vos couleurs préparées dans des godets, et vous les y entretiendrez dans la fluidité convenable, en les humectant avec quelques gouttes d'eau pure.

7. Vous aurez pour cette peinture les mêmes instruments que

les deux principes seraient plus intimement combinés, si, au lieu de sel de tartre pur, il employait ce sel animé par la chaux, comme on anime par ce moyen le sel de soude, dans les manufactures de savon. Il y a quelque apparence à cela. Expérience à faire.

2° Il nous paraît de la dernière importance que le savon de cire de M. Bachelier soit fait avec beaucoup de précaution, et qu'il n'y ait point d'alcalis surabondants. L'art a encore du progrès à faire de ce côté. Il faut consulter le chimiste là-dessus. Monsieur Bachelier, adressez-vous à M. de Montamy. (D.)

1. Cela est long ; mais je ne sais pas décrire un art brièvement. Je dis les choses comme je les vois, et l'expérience m'a appris que, dans les matières d'art, les circonstances les plus légères se suppléent difficilement. Je crains bien que ceux qui voudront manœuvrer d'après cette description ne la trouvent pas encore assez détaillée. (D.)

pour la peinture ordinaire, la palette, la brosse et le pinceau, et vous vous en servirez de la même manière.

8. Vous préparerez seulement la palette comme nous allons vous le prescrire :

Faites bouillir de la cire dans un grand vaisseau; mettez-y votre palette : quand vous la croirez bien imbue de cire, retirez-la verticalement, afin que la cire fluide s'en écoule. Serrez-la aussitôt sous une presse, afin qu'elle ne s'envoile pas en se refroidissant : vous y remarquerez environ l'épaisseur d'une ligne de cire, en la retirant de dessous la presse. Ayez un instrument tranchant en forme de grattoir. Servez-vous-en pour enlever cette cire et découvrir votre palette jusqu'au bois sans l'égratigner. Alors, portez-y vos teintes, qui s'y tiendront fraîches; car, les pores du bois étant bouchés par la cire, ils n'en suceront pas l'humidité.

9. Ayez à côté de vous deux grands vaisseaux de terre non vernissés et pleins d'eau; l'un vous servira à nettoyer en premier et grossièrement vos pinceaux, et l'autre à les nettoyer en second et à les décharger de ce qui y restera de couleur au sortir de la première eau.

10. Placez à votre droite une éponge nette, sur laquelle vous puissiez essuyer votre brosse et vos pinceaux, au sortir de la seconde eau.

11. Tenez de l'eau pure dans un gobelet, où vous en irez prendre quelques gouttes, toutes les fois que vos couleurs s'étant trop séchées sur votre palette, vous sentirez la nécessité de les humecter.

12. Ayez un petit matelas de deux ou trois serviettes; humectez-le d'eau pure, et le tenez appliqué derrière votre toile, à l'endroit où vous voudrez peindre.

13. Cela fait, commencez à peindre, et continuez votre ouvrage, en observant ce que nous venons de vous prescrire, jusqu'à ce qu'il soit achevé.

Si vous trouvez l'usage du matelas incommode, servez-vous d'une éponge; imprégnez-la d'eau de cire bien claire et humectez-en le derrière de votre toile. Il suffira d'avoir cette attention eux fois seulement par jour en hiver, et trois ou quatre fois en été. Il ne faudra pas y manquer le soir, en quittant, afin que la toile se tienne fraîche jusqu'au lendemain.

Au reste, le matelas et l'éponge ne sont nécessaires qu'à ceux qui n'ont pas la pratique de la détrempe. Ces deux précautions sont superflues pour l'artiste qui sait fondre une teinte humide avec une teinte sèche.

Comme les couleurs sortent de la boutique du marchand, impures et mêlées de substances hétérogènes, et qu'elles peuvent contenir des particules qui, venant à se combiner avec le savon de cire, produiraient des effets qui sont presque toujours nuisibles en peinture, lorsqu'ils ne sont pas projetés, voici comment il faudra les purifier avant que de s'en servir.

On prendra une couleur, il importe peu laquelle. On la délayera dans de l'eau pure : partie demeurera suspendue dans le fluide, partie tombera au fond. On décantera la partie suspendue, et l'on étendra la partie déposée dans de la nouvelle eau, et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'on ait un dernier dépôt de matière non colorée et non colorante qu'on rejettera. En laissant reposer l'eau qui contient la partie suspendue de la couleur, cette couleur se déposera. On opérera sur cette couleur déposée, comme on a opéré sur la couleur même, au sortir de la boutique du marchand. On réitérera ces lotions cinq ou six fois : il faut moins de lotions quand on étend peu de couleur dans beaucoup d'eau ; et plus de lotions, quand au contraire on étend beaucoup de couleur dans peu d'eau[1].

On aura, par ce moyen, des couleurs purgées de substances hétérogènes, de sable, de sels, etc., plus riches et plus propres à être broyées et délayées sans inconvénient avec l'eau de cire[2].

Il y a une seconde manière de peindre avec l'eau de cire, qui n'est pas moins sûre que la précédente. C'est de ne pas délayer les couleurs avec cette eau, de peindre seulement en détrempe, sans colle ni gomme, jusqu'à ce que le tableau soit achevé; d'avoir alors une eau de cire très-épaisse, et d'en donner à la toile deux fortes impressions du côté opposé à la peinture.

Mais, soit qu'on ait délayé ses couleurs avec de l'eau de cire, soit qu'on ait peint à la détrempe, il faut brûler le tableau.

1. Le plus court est d'étendre tout de suite la couleur dans beaucoup d'eau. Il n'y a pas à choisir. (D.)

2. Cette précaution ne serait pas moins utile dans la peinture à l'huile. (D.)



quand il est fini ; c'est une opération indispensable. Elle se fait de la même manière dans l'un et l'autre cas.

Pour brûler son tableau, M. Bachelier allume un très-grand feu; ce feu forme une grande nappe ardente; il présente à ce feu son tableau, indistinctement par l'un ou par l'autre côté. S'il préfère le côté opposé à la peinture, c'est pour que l'ouvrage ne risque pas d'être endommagé de quelque étincelle, et par l'avantage qu'il a d'examiner plus à son aise les effets du feu. Il le tient verticalement, d'abord à quelque distance. A mesure que la fumée qui s'en élève diminue, il l'approche de plus en plus du foyer, jusqu'à ce que le tableau se trouve enfin si près du feu, que la main n'en pourrait soutenir un moment la chaleur, et que la cire est mise dans la fusion la plus grande qu'elle puisse prendre sans couler[1].

On la voit dans le cours de cette manœuvre se gonfler; et comme il est absolument impossible, et que la chaleur agisse uniformément sur tous les points d'une surface plane, pour peu qu'elle soit grande, et que la cire abreuve également et en même temps toutes les couleurs, le gonflement se promène, s'étend, ne disparaît que quand il est général ; et c'est alors que le tableau est brûlé.

Si l'on éloignait du feu le tableau trop tôt, lorsque le gonflement se promène, qu'il n'est que partiel, qu'il y a des endroits en mouvement, et d'autres en repos, la surface du tableau serait inégalement abreuvée et inégalement mate.

Il faut éloigner le tableau du feu, comme on l'en a approché, peu à peu, afin que le refroidissement se fasse par degrés, et d'une manière pour ainsi dire uniforme.

L'inustion devient sur la fin effrayante[2] pour un spectateur qui n'y est pas accoutumé.

La présence d'un brasier ardent; l'intérêt que l'on prend à un ouvrage auquel l'artiste a employé tant de temps et de soin, et que l'on voit presque au milieu de ce brasier ; et la connais-

1. Toute cette manœuvre s'exécuterait plus sûrement et plus parfaitement à l'aide d'un fourneau, qui distribuerait également la chaleur à tous les points de la surface, et qui ne serait pas bien difficile à imaginer. Si cet art prend crédit, il ne tardera pas à faire ce progrès. C'est encore une affaire du chimiste. (D.)

2. Je ne sais si je ne me suis pas abandonné ici un peu à mon imagination : ceux qui verront brûler un tableau en jugeront. (D.)

sance que l'on a de l'extrême mollesse et de la grande fusibilité de la cire, mettent l'âme en peine : on craint que tout ne soit perdu; mais l'*inustion*, loin de détruire la peinture, la rend solide, et la fixe. Ce n'était auparavant qu'un enduit sans consistance et sans corps, que le frottement le plus léger pouvait emporter; après l'*inustion*, c'est une couche si dure, si compacte, si adhérente, et en même temps si mince et si flexible, que j'ai vu frapper sur un tableau brûlé, comme sur la peau d'un tambour, sans l'altérer : frottée par un corps, elle prend le poli ou luisant.

Je le répète : tous ceux qui auront vu brûler un tableau peint en cire, et qui compareront cette manœuvre avec les expressions de Pline, seront forcés de convenir que rien ne peut ressembler davantage à l'*Encaustique* des Anciens, que cette manière de peindre.

Si le tableau était d'une si grande étendue, qu'on ne pût le brûler à un foyer, on se servirait d'un fer rouge ou de réchaud des doreurs, qu'on promènerait à une distance convenable de tous les points de sa surface.

Lorsque le tableau est brûlé, tout est fait, à moins que l'artiste, mécontent de quelques endroits, ne juge à propos de les retoucher, comme il est arrivé plusieurs fois à M. Bachelier. Dans ce cas, on n'a qu'à humecter le revers de ces endroits défectueux avec de l'eau de cire, et y travailler, comme si l'ouvrage n'était point encore sorti de dessus le chevalet : il faut seulement observer de glacer sa couleur; c'est-à-dire que, si l'endroit que l'on corrige est trop brun, il faut y étendre uniformément une teinte plus claire.

Mais un effet qui pourra d'abord étonner l'artiste inexpérimenté, c'est que la couleur récente, venant à se sécher, elle lui paraîtra plus claire qu'il ne l'avait mise. Il en sera quitte pour la peur : lorsqu'il réitérera l'inustion, le feu restituera à la couleur son premier ton, et remettra l'accord dans le tableau.

Voilà jusqu'où M. Bachelier avait poussé son nouvel art, ou, si l'on aime mieux, l'art *encaustique* ancien recouvré, lorsque M. de Montamy vit chez M. le duc d'Orléans un tableau dans la manière de M. Bachelier. M. Pierre, qui lui montra ce tableau, lui dit en même temps que M. Bachelier avait un moyen parti-

culier de dissoudre la cire, et que ce nouveau moyen contraignait à brûler le tableau, quand il était fini, en sorte que, sans cette opération, la peinture demeurerait aussi inconsistante que celle du pastel, et s'effacerait sous le doigt. M. de Montamy s'approcha du tableau, et ne lui trouvant aucune odeur, il conjectura que la dissolution de la cire, que M. Bachelier employait dans sa peinture, se faisait par l'eau : il médita sur la nature de la cire, et sur la quantité des dissolvants qui lui étaient appropriés, et fit tant de chemin, et en si peu de temps, que la huitaine s'était à peine écoulée, qu'il avait préparé l'eau de cire. M. Pierre en fut alarmé; il craignit que le secret de son ami ne transpirât; il supplia M. de Montamy de ne le confier à personne; M. de Montamy eut la faiblesse de le lui promettre, et de lui tenir si scrupuleusement parole, que je saurais bien peu de chose, si M. Bachelier avait été aussi discret que M. de Montamy.

Mais M. Bachelier est un bon homme, comme c'est assez la coutume des habiles gens : il s'est ouvert à plusieurs personnes; tout le monde a pu le voir travailler. On dit qu'il a communiqué son secret au sieur Odiot fils, pour une somme assez considérable; je lui conseille donc de ne s'étonner que médiocrement de me trouver si bien instruit.

Le sieur Odiot[1] entend très-bien la manœuvre de l'*Encaustique* de M. Bachelier; il l'a vu opérer; il a lui-même opéré sous ses yeux; il en a appris le détail d'un grand nombre d'expériences sur la préparation des couleurs; le public sera naturellement porté à lui donner la préférence, si ce genre de peinture prend faveur ; et ce mémoire instruisant d'autres personnes, et lui suscitant des concurrents, il ne pourra conserver cette préférence qu'en servant le public et les artistes mieux qu'aucun d'eux; ce qui ne lui sera pas bien difficile, étant à portée de consulter l'inventeur, quand il aura besoin de conseils.

Il ne faut pas ignorer qu'il en est de l'*Encaustique* de M. Bachelier par rapport aux couleurs, ainsi que de la peinture en cire dissoute par l'essence de térébenthine. La quantité

1. Voilà un endroit sur lequel la p[illegible]
faux jugement : je les en préviens. [illegible]

d'eau de cire qu'on donne à chaque couleur n'est nullement indifférente; le blanc et l'orpin sont encore ici les extrêmes; le blanc en demande plus, et l'orpin moins qu'aucune autre couleur.

M. Bachelier a exécuté à la cire et au feu, ou à l'*inustion*, pour m'expliquer comme Pline, plusieurs tableaux, dont un connaisseur plus difficile que moi pourrait être content.

Il y a de lui dans cette manière :

I. *Un lapin qui mange sa feuille de chou*; on voit dans ce morceau, que M. Bachelier portera, s'il veut, la peinture des animaux jusqu'où tout le monde sait qu'il a porté la peinture des fleurs. Il me semble que j'entends M. Oudry lui dire, en lui remettant sa palette et son pinceau, *exoriare*, etc.

II. *Une tête de femme vue de profil*, enveloppée d'un lambeau de drap, le cou nu, le reste du buste habillé. Ceux qui sont sensibles à la belle nature et à la simplicité noble, seront frappés de ce morceau : il est dans le goût de l'école italienne; le peintre l'a peint sur taffetas, en sorte qu'on aperçoit la figure des deux côtés de la toile; il y a même quelques parties à l'envers qui sont venues presque aussi nettes qu'à l'endroit.

III. *Une jeune fille qui caresse une levrette, et qui en est caressée.* Ces deux figures ne manquent ni d'agrément, ni de vérité.

Ceux qui considéreront ces tableaux avec des yeux non prévenus, ne pourront disconvenir que l'*Encaustique* de M. Bachelier ne mérite d'être cultivé; qu'il n'étende les limites de l'art; et que si nous n'avons pas recouvré la peinture à la cire et au feu des Anciens, nous en possédons du moins une autre qui en approche beaucoup.

Je ne doute point que M. Bachelier ne me sache mauvais gré de publier un secret, dont il pouvait avec raison se promettre quelque avantage, et qu'il craignait que M. de Montamy ne laissât transpirer, comme il en était bien le maître. Mais j'ai mon caractère, et ma façon de penser que je trouve bonne, et dont je ne m'écarterai pas en faveur de M. Bachelier. Je ne dois ce que je sais de sa manière de peindre, qu'aux soins que j'ai pris de m'en instruire. Je n'ai promis le secret à personne; je ne suis retenu par aucune de ces conventions qu'il est honnête de tenir; et je suis sollicité par une de ces vues géné-

rales, auxquelles il serait déshonnête de résister. S'il arrive[1] qu'une invention, favorable aux progrès des sciences et des arts, parvienne à ma connaissance, je brûle de la divulguer; c'est ma maladie. Né communicatif autant qu'on le peut être, c'est dommage que je ne sois pas né plus inventif; j'aurais dit mes idées au premier venu. Je n'aurais eu qu'un secret pour toute ressource, que, si le bien général en eût demandé la publicité, il me semble que j'aurais mieux aimé mourir honnêtement au coin d'une rue, le dos contre une borne, que de laisser pâtir mes semblables. Il y a de vieux canons de l'Église qui privent des honneurs de la sépulture tout ecclésiastique qui laissera dans son coffre, en mourant, une somme d'argent un peu considérable; les lois de l'État ne seraient point trop rigoureuses, si elles décernaient la même peine contre ceux qui seraient convaincus d'avoir emporté avec eux, en mourant, les découvertes qu'ils auraient faites pendant leur vie. Nous existons d'une existence si ignorante, si courte et si malheureuse, que l'ecclésiastique avare de son argent, et le philosophe avare de ses découvertes, font tous les deux un vol aux pauvres. D'ailleurs, les découvertes ne me paraissent en valeur et en sûreté, que quand elles sont rentrées dans la masse commune; et je me hâte de les y porter.

Mais pour en revenir à M. Bachelier[2], est-il bien décidé que je lui rende un mauvais service, en publiant son *Encaustique?* J'entends parler de certaines gens qui se tourmentent beaucoup pour le trouver. Il est très-possible qu'un autre découvre ce que M. de Montamy a bien découvert, et qu'il ne soit pas aussi discret que lui. On peut très-aisément apprendre ce que j'en sais, et n'être pas si honnête homme que moi. Il y a, au moment où j'écris, plusieurs personnes qui tournent autour du secret de M. Bachelier, qui ont le doigt dessus, et qui sont sur le point de partager l'honneur de l'invention avec lui. Mon cher monsieur Bachelier, ne soyez donc pas trop fâché, si je parle,

1. Tout ce qui suit me parait à présent déplacé; mais je n'ai pas le courage de le supprimer. Je suis tellement indigné contre les gens à secrets, que pour peu que je m'arrêtasse à cette note, je retomberais dans la morale. (D.)

2. Si je continue sur ce ton, je ne finirai pas en cent pages ce qui pouvait être dit en dix, et l'on me reprochera d'avoir été obscur et diffus, deux défauts qui vont [illegible] (D.)

ou du moins, soyez sûr qu'il y en a à qui je n'enlève rien, et qui seront plus fâchés que vous.

Combien de sots vont dire de votre *Encaustique* ce qu'ils ont dit de la peinture en cire de M. le comte de Caylus : « Quoi, ce n'est que cela? » Eh! non, ce n'est que cela; mais il fallait s'en aviser. On employait la cire dissoute par l'essence de térébenthine dans la peinture des indiennes, dans la préparation des cérats [1], dans la peinture des transparents; mais il fallait songer à la substituer à l'huile dans la peinture ordinaire; or, c'est ce que M. le comte de Caylus a fait en 1751, et c'est ce que vous aviez fait en 1749. Tout le monde connaît le savon; personne n'ignore que cette combinaison d'huile et d'alcali est miscible avec l'eau; mais il fallait transporter ces notions à la cire, et substituer la cire préparée par cette voie et dissoute dans de l'eau, à l'usage de l'huile dans la peinture; et c'est ce que vous avez fait [2]. Combien de découvertes qui se touchent dans la nature et dans les arts, et que de grands intervalles séparent dans la durée et dans l'entendement! Elles attendent quelque événement futile, comme la chute d'un bout de bougie dans un godet, la rencontre d'un passage de Pline, pour éclore et faire dire aux sots : « Quoi, ce n'est que cela? » Pour laisser moins d'ouvrage au hasard, il n'y aurait qu'à rapprocher les connaissances. Qu'importe que la nature ait mis tant de liaisons entre les arts, si quelque grande institution n'en met pas davantage entre les différents artistes? Rien ne devrait être plus commun, et rien cependant n'est plus rare que le passage d'une manœuvre d'un atelier dans un autre. La vraisemblance de ces doubles emplois est fondée dans le grand nombre de qualités communes à tous les corps [3]. Il semble qu'il n'y ait que l'application des propriétés spécifiques, qui suppose des manœuvres nouvelles. Encore y a-t-il entre ces propriétés spécifiques telle analogie ou telle différence connue, qu'on tirerait de la manière dont un art en traite quelques-unes, de grandes lumières sur la manière

1. Cela est faux. C'est la térébenthine, et non l'essence de térébenthine. (D.)

2. Avec la pente naturelle que j'ai à philosopher, j'étais bien étonné que cela ne me fût point encore arrivé. (D.)

3. On n'entendra pas cet endroit; mais je ne l'en estime pas moins pour cela, parce que ce n'est ni l'obscurité du discours, ni l'embarras des idées, mais leur généralité qui le rend difficile à entendre. (D.)



dont un art différent devrait en traiter d'autres. Quels secours mutuels les arts mécaniques ne se prêteront-ils donc pas, si jamais la volonté bienfaisante d'un monarque artisan les rassemble dans une académie! Quelle immense quantité de rapports utiles et ignorés, qui se manifesteront à la fois et qu'on n'apercevra que lentement, par hasard et successivement, tant que les objets écartés les uns des autres ne seront point à portée d'être comparés, et que certains hommes qui, par une longue et pénible expérience se sont rempli la tête de phénomènes et de faits, ne se trouveront point assis les uns à côté des autres, les coudes appuyés sur une même table, et dans le cas de deviser entre eux librement! Mais laissons là la philosophie, les projets; et revenons à notre peinture.

Les artistes savent combien il est difficile de mettre d'accord un grand morceau de peinture à l'huile. Si vous portez votre pinceau sur un endroit que vous croyez fini, il faut, ou que vous fassiez tache en cet endroit, ou que, retouchant un espace plus ou moins considérable, vous suiviez votre teinte nouvelle jusque sur ces confins indiscernables où elle disparaît, pour ainsi dire, sur la toile ou sous votre pinceau, en se perdant imperceptiblement dans d'autres couleurs. La même difficulté n'a pas lieu dans l'*Encaustique* de M. Bachelier. A-t-il un grand morceau à mettre d'accord? faut-il en retoucher quelques endroits? un ou deux coups d'éponge à l'eau de cire en révivifieront tout le champ; l'humidité pénétrant à la fois toutes les couleurs, son tableau sera devant lui, comme une tête qu'il aurait peinte au premier coup dans la matinée; il en verra tout l'effet, sous quelque point de vue et à quelque lumière qu'il le considère; et il pourra terminer en un jour l'ouvrage de plusieurs mois. Ces coups d'éponge se donnent à la surface postérieure du tableau; et ils peuvent se réitérer autant de fois qu'il plaît à l'artiste de revenir sur son ouvrage.

On emploie à cette sorte de peinture le vert-de-gris[1] et la cendre bleue, sans aucun inconvénient; ainsi on se pourrait passer d'outremer. La nature des couleurs qui produit avec le temps des effets si bizarres dans la peinture à l'huile, n'altérera

1. Cela me paraît singulier; l'alcali devrait, à ce qu'il semble, le décomposer, car le vert-de-gris contient un acide [illegible] analogue à l'alcali qu'au cuivre auquel il est uni. (D.)



point les *Encaustiques* de M. Bachelier. Si on lui objecte le sale que les cires prennent nécessairement à la longue dans tous les appartements, il répond par une expérience : « Allumez, dit-il, une chandelle, et exposez un de mes tableaux à sa fumée, jusqu'à ce que vous croyiez l'endroit correspondant à la flamme assez taché et assez noir. Alors prenez de l'eau seconde; lavez[1] l'endroit taché, et il reprendra tout son éclat. »

Les idées philosophiques nouvelles et les nouvelles inventions mécaniques, ne sont stériles que dans la tête de ceux à qui elles n'appartiennent pas. Elles y meurent comme des plantes étrangères et dépaysées. Au contraire, elles jettent des racines, elles poussent des branches dans l'esprit de l'inventeur. Un nouvel art embrasse un certain espace. Il s'étend à un certain nombre d'objets. Il rencontre dans sa marche un certain nombre d'obstacles à repousser. Ces obstacles, ou l'arrêtent tout court et fixent ses limites, ou deviennent des germes de découvertes pour l'inventeur, quand ils peuvent être surmontés. C'est ce qui est arrivé à M. Bachelier dans la pratique de son *Encaustique*.

Il a trouvé le moyen de former avec des couleurs et son eau de cire, deux sortes de pastels, les uns, fermes et durs comme la sanguine, dont on fera des dessins colorés que rien n'altérera; les autres, tendres et mous, qui s'étendront sous le doigt et qui se fixeront ensuite par l'inustion.

Pour faire ceux-ci, ayez de l'eau de cire. Donnez-en à vos couleurs la quantité qui leur conviendra; broyez-les, transportez-les du porphyre sur un papier gris qui en boive l'humidité; ayez un morceau de carton; appliquez ce carton sur vos couleurs avant qu'elles soient entièrement séchées; donnez-leur la forme ordinaire de pastels en les roulant; et laissez-les ensuite sécher lentement à l'air libre.

Quant aux premiers, lorsqu'ils auront forme de pastels et qu'ils se seront assez séchés à l'air libre, ayez un petit fourneau

1. Est-ce de l'eau seconde de chaux, ou de l'eau-forte, ou de l'eau-forte affaiblie? Ce qui nous met en doute, c'est que l'eau-forte a peu d'action sur la vapeur qu'il faut emporter dans ce cas. Mon oracle* n'est pas en état de me satisfaire là-dessus. (D.)

* Le baron d'Holbach ou M. de Montamy.

d'émailleur, avec une moufle; mettez-les sous la moufle; entretenez dans votre fourneau le même degré de chaleur que celui auquel on achève de brûler un tableau, laissez-les exposés à ce degré de chaleur environ un quart d'heure, et les retirez.

S'ils ont souffert trop de feu, les couleurs en seront affaiblies; si le degré de chaleur n'était pas suffisant, ils seront friables, et il faudra les remettre sous la moufle.

Outre les dessins colorés et les tableaux en pastel que M. Bachelier fait avec ses crayons, il s'en sert encore dans les *Encaustiques* toutes les fois qu'il ne veut pas les retoucher à la brosse. Lorsqu'il les retouche aux pastels durs, il ne les rebrûle pas. Il les rebrûle seulement lorsqu'il les retouche aux pastels mous; il donne la préférence à cette dernière manière, parce qu'il est d'expérience, et que sans l'expérience il est facile de conjecturer que le feu doit être un agent admirable, un pinceau imperceptible pour mettre d'accord des couleurs, pour peu qu'elles y aient été habilement disposées.

Quoique[1] nous écrivions d'une sorte de peinture où l'on n'emploie aucune huile, comme il ne s'agit pas de substituer l'*Encaustique* à la peinture ordinaire, et que quelques personnes peu instruites pourraient souhaiter de trouver ici les moyens de blanchir l'huile de noix, et de lui donner la limpidité de l'eau, nous en allons indiquer deux.

Premier moyen. — Exposez votre huile au soleil dans des vaisseaux larges et plats, sur le fond desquels elle n'ait qu'une ligne d'épaisseur; laissez-la en cet état environ quinze jours, dans la saison des grandes chaleurs; dégraissez-la ensuite avec les absorbants, tels que la terre, le bol, l'argile, etc.

Second moyen. — Prenez de la litharge d'argent, un quarteron.

Du blanc de céruse, deux onces.

De la couperose blanche, deux onces.

De l'alun calciné, deux gros.

Réduisez le tout en une poudre très-fine. Ayez une bouteille de la capacité de trois pintes. Mettez votre mélange dans

1. Il y a peu de gens qui ignorent ces procédés; mais ils ne sont peut-être décrits en aucun endroit. (D.)

cette bouteille : versez dessus deux livres d'huile : remuez le tout pendant une heure : laissez reposer pendant quatre jours au moins; il se fera un dépôt auquel surnagera l'huile dont vous vous servirez.

IV.

Ce qui nous reste à exposer dans ce mémoire, n'est guère moins intéressant que ce qui précède; il s'agit de l'eau cirée et de ses propriétés; car elle n'est pas seulement utile dans la peinture *encaustique*.

Il faut savoir, en premier lieu, que cette eau a une couleur blanchâtre; mais que le savon de cire qu'elle contient perd cette couleur à mesure que l'eau s'évapore, à moins qu'on ne l'ait faite trop épaisse.

M. Bachelier a conclu de là qu'elle ne pouvait manquer d'être un excellent vernis [1]. Pour s'assurer du fait, il en a composé de très-claire; il en a imprégné une éponge, et en a étendu légèrement sur toute la surface d'un tableau, jusqu'à ce qu'il fût entièrement décrassé et bien humecté.

Quelle a été sa surprise, lorsque l'eau de cire a été séchée, de trouver son tableau vernis mat, en état de faire illusion et de plaire également à l'œil, à quelque point et à quelque distance que ce fût, et présentant partout cette douce uniformité qui tranquillise la vue, et qui seule donne au spectateur l'avantage de jouir à la fois de toute l'action peinte sur la toile, le jour ne faisant plus valoir une partie aux dépens d'une autre!

Le bruit que l'*Encaustique* des Anciens faisait, l'avait déterminé à prendre quelques instants sur ses occupations, pour lire les livres que Pline a écrits de la peinture; et voici ce qu'il trouva dans la traduction [2] de Dupinet : « Apelle avait un secret de faire un vernis fort subtil, dont il vernissait ses besognes parachevées, lequel y était posé si subtilement, qu'il n'a été possible à homme de pouvoir atteindre à cette subtilité ni à ce vernis; et néanmoins il donnait lustre par ce moyen à sa peinture et la contregardait et de la poudre et de toute autre

1. Voyez plus bas les soupçons que nous avons là-dessus. (D.)
2. Lyon, 1562, ou Paris, 1608; 2 vol. in-fol. (Ba.)

ordure; et à toucher à ses tableaux, on se trouvait la main barbouillée dudit vernis; et certes, l'invention dudit vernis servait grandement en ce temps-là pour garder que la trop grande gaieté des couleurs ne fût fâcheuse à la vue; et de fait, il semblait, à considérer de loin sa besogne, qu'il y eût du talc devant, car ce vernis meurtrissait tellement la gaieté des couleurs, qu'elles en semblaient plus rudes et plus obscures. » (PLINE, *Natur.*, lib. XXXV, cap. x.)

Il supposa qu'il pourrait bien y avoir dans ce passage quelques-unes de ces légères inexactitudes qui se glissent nécessairement dans la diction d'un homme de lettres qui parle peinture sans être du métier[1], et qui ont dû échapper plutôt encore à un homme de génie qu'à un autre; et qu'aux inexactitudes de l'auteur, il en fallait ajouter bon nombre du cru du traducteur. Il ne pouvait concevoir comment ce vernis *meurtrissait la gaieté des couleurs*, et cependant *donnait du lustre à la peinture*; qu'il *contregardât les tableaux d'Apelle de la poudre et de toute ordure*, et que cependant *au toucher, on s'en trouvât la main barbouillée*.

Il pensa sagement qu'il fallait se faire interpréter l'original par un homme de lettres, qui lui rendît ou qui dût lui rendre l'endroit de Pline de la manière suivante[2] : « Les autres artistes profitèrent de ses découvertes, mais il y en eut une dans laquelle on ne put l'imiter; c'est l'art d'appliquer sur ses ouvrages, lorsqu'ils étaient achevés, un vernis très-léger qui

1. Il n'y a pas d'art dont il soit plus difficile à un homme de lettres de se taire, et de parler sans dire de sottises. Je demande pardon aux artistes de toutes celles qui me vont échapper. Quant aux gens de lettres, si quelqu'un d'entre eux les aperçoit, je l'en félicite, et le préviens qu'on peut s'entendre en peinture beaucoup mieux que moi, et n'y être pas fort habile. (D.)

2. *Inventa ejus et cœteris profuere in arte. Unum imitari nemo potuit, quod absoluta opera atramento* (*atramentum* était quelquefois synonyme à *encaustum*; alors c'était de l'encre faite avec le suc de la sèche et du calmar) *illinibat ita tenui, ut idipsum repercussu claritates colorum excitaret, custodiretque a pulvere et sordibus, ad manum intuenti demum appareret. Sed et tum ratione magna, ne colorum claritas oculorum aciem offenderet, veluti per lapidem specularem intuentibus e longinquo; et eadem res nimis floridis coloribus austeritatem occulte daret.* Il y a certainement contradiction dans cet endroit de Pline, entre *claritates colorum excitaret repercussu*, et *ne claritas colorum aciem oculorum offenderet*, à moins de distinguer la lumière réfléchie de la lumière répercutée; l'éclat des couleurs, de leur richesse; ce que Dupinet n'a pas fait; il me paraît surtout avoir rendu bien ridiculement *ad manum* [illegible] (D.)

enrichissait les couleurs en répercutant la lumière, qui les garantissait de la poussière et des autres ordures, et dont le spectateur ne s'apercevait qu'au toucher; mais la propriété importante de ce vernis était de tempérer l'éclat des couleurs, de les empêcher d'offenser la vue, en faisant de loin entre elles et l'œil l'effet d'une pierre spéculaire, et de donner une austérité secrète à celles qui sont trop fleuries. »

M. Bachelier comparant ce que cette autre traduction de l'endroit de Pline lui apprenait du vernis d'Apelle, avec ce qu'il voyait de l'effet de son eau de cire sur les tableaux qu'il en avait enduits, ne put s'empêcher de croire que cette eau ne fût très-analogue au vernis d'Apelle, tant célébré par les hommes de lettres, et tant regretté par les artistes; car elle rend mate toute la surface du tableau, de manière qu'il semble qu'on ait mis un *talc* [1] devant; elle amortit la trop grande *gaieté* des couleurs; elle garantit l'ouvrage de la poussière et des autres ordures; elle prend aux doigts quand elle est fraîchement appliquée; on ne s'aperçoit de son application qu'au toucher; elle enrichit les couleurs en leur donnant de l'austérité; et si nos yeux pouvaient se défaire de leurs préjugés et s'accoutumer à des tableaux mats, M. Bachelier aurait trouvé le moyen de faire valoir les chefs-d'œuvre des temps passés, et de conserver éternellement ceux qui se font de nos jours, dans leur beauté première, et sans que les couleurs s'en altérassent; ces couleurs étant défendues de toute impression étrangère et nuisible par l'interposition d'une eau limpide, innocente et douce [2] qui n'exerce aucune sorte d'action sur elles.

Mais examinons à la rigueur ce que l'art et nos yeux ont à perdre ou à gagner en regardant une surface mate ou une surface vernissée. Pour cet effet, transportons-nous dans ces galeries, où l'opulence et le bon goût ont rassemblé les productions en peinture les plus précieuses de la Flandre et de l'Italie. Les artistes et les connaisseurs ont le cœur flétri, en voyant des ouvrages destinés à exciter en eux les sentiments les plus vifs et les plus délicieux, ensevelis sous le vernis. Toute la magie de l'art y est étouffée; l'harmonie générale en est presque entièrement dé-

1. Est-il bien vrai que le talc amatisse? Monsieur Bachelier, assurez-vous de ce phénomène. (D.)

2. Voyez ce que j'en dis plus bas. (D.)

truite. On y cherche en vain le prestige de cette perspective aérienne, qui détachait les corps; qui, sur une surface plane, enfonçait l'œil à des profondeurs étonnantes; qui dérobait, je ne dis pas l'égalité, mais l'existence même de cette surface; et qui, s'emparant avec force de l'imagination, la promenait autour des corps. On n'y rencontre plus que des vestiges de cet enchantement, et l'on donne au regret des moments qu'on devrait donner à l'admiration. Un luisant détestable avertit à chaque instant qu'on est devant une toile; son effet égal sur un lointain et sur un terrain avancé qui lui sert d'opposition, contredit le but de l'art et l'intention de l'artiste : ici l'ombre luit, là les clairs sont éteints; l'espace coloré se distribue sous le regard en je ne sais combien de petites portions qui l'affectent toutes d'une manière diverse et confuse; on dirait à certains points que c'est la surface d'un fluide agité, sur lequel une lumière tremblante se joue. S'il arrive que le ciel se mire dans un endroit poli qui réfléchisse tout son éclat, le reste est plongé dans l'obscurité. Il faut se mouvoir et se tordre, pour ainsi dire, autour de l'action pour en saisir les incidents. Hors du jour convenable, le tableau n'est qu'un amas de taches luisantes et grasses, placées à côté les unes des autres, et renfermées dans une belle bordure dorée, c'est-à-dire que, pour un endroit où la peinture expose à l'œil un spectacle enchanteur, il y en a plusieurs où elle ne présente qu'un aspect sale et désagréable; et que, sans le préjugé, l'ostentation, le luxe, et je ne sais combien d'idées accessoires qui nous jouent, qui nous leurrent, et qui nous font des jouissances fantastiques, certains morceaux dont on fait avec raison un cas infini, orneraient cependant moins un cabinet, un appartement, qu'une belle et grande tenture de soie cramoisie.

Voilà ce que le plaisir de la vue doit à l'usage des vernis : passons maintenant à l'intérêt de l'art et à la gloire des artistes. Les vernis ont plusieurs mauvais effets : ils jaunissent[1], ils s'écaillent[2], ils altèrent les couleurs[3].

On remédie aux deux premiers, dira-t-on, en enlevant les

1. Effet des résines qui y entrent. (D.)
2. Effet de la térébenthine. (D.)
3. Effet de l'action de l'huile du vernis sur l'huile employée avec les couleurs. (D.)

vernis adroitement de dessus les tableaux ; mais quelque attention que l'on apporte à cette manœuvre, ces molécules précieuses qui constituent la vérité, la délicatesse, la fraîcheur et l'originalité de la touche, cette âme de l'artiste ; ce souffle de vie qu'il a si légèrement répandu sur la toile ; cette vapeur qui en paraît quelquefois séparée et comme éparse et suspendue en l'air entre les objets peints et l'œil du spectateur, n'en sera-t-elle point écartée? Ce voile tendre et délicat ne sera-t-il point offensé? Ces fleurs conserveront-elles toute leur vivacité et tout leur éclat? Cette poussière si fine qui les colore ne sera-t-elle point dissipée? Ces fruits ne perdront-ils rien de leur duvet? Le velouté de cette étoffe ou son lainer ne sera-t-il point effleuré? Ces chairs si fermes, si rondes, si jeunes, si brillantes, si fraîches, conserveront-elles tous ces charmes? J'en appelle aux connaisseurs : j'en appelle aux tableaux mêmes que le public a sous les yeux, surtout à ceux qui sont tombés dans des mains ignorantes et meurtrières.

Quant au troisième inconvénient, celui d'altérer les couleurs, on convient qu'il est sans remède. Il est fondé dans la nature et du vernis et des couleurs ; celles-ci sont composées, celles-là sont simples ; il entre dans les unes des matières métalliques, d'autres n'en contiennent point ; toutes cependant sont délayées avec une même huile ; il y en a qui se sèchent du soir au matin, et même plus promptement, sans le secours de l'huile grasse ; il y en a au contraire qui ne sécheraient point sans cette huile ; mais l'huile grasse forme sur ces couleurs un éclat choquant qui amatit les clairs et rehausse les ombres ; l'embue d'où naît un contraste choquant d'endroits qui luisent et d'endroits qui sont mats, fait sortir des taches désagréables par elles-mêmes, et qui ont encore l'inconvénient de rendre l'accord du tableau difficile. Le peintre ne voit point les objets comme il les a peints ; son œil ne peut en embrasser l'ensemble ; il ne les juge point ; au lieu de travailler par sentiment et de génie, il travaille d'habitude et de mémoire, il contracte une routine qu'on appelle du nom de *faire*. Ce *faire* appartient tellement à tel peintre, qu'on ne s'y trompe jamais ; ce qui signifie à la rigueur qu'il appartient rarement à la nature. J'invite les artistes à y penser sérieusement. Le grand modèle est donné ; il y a une infinité de *faire* différents, quoi-

qu'il y ait très-peu de chose dans l'art, en quoi il soit permis de différer. Pour convaincre les artistes de la vérité de ce que j'avance, je leur demanderai seulement s'il y a plusieurs bonnes manières de colorier, de dessiner, etc.

L'eau cirée de M. Bachelier est l'unique remède aux différents inconvénients des vernis; mais si le bon sens, le plaisir des amateurs, l'intérêt de l'art et la gloire des artistes parlent en sa faveur, il a contre lui l'habitude et le préjugé des yeux : s'accoutumeront-ils à voir un tableau mat sur toute sa surface? Nos prétendus connaisseurs souffriront-ils qu'on porte dans la peinture à l'huile une qualité qu'ils ont d'abord élevée jusqu'aux nues, comme une prérogative merveilleuse de la peinture en cire? Nous mettons, dans les objets de luxe et de goût, tant d'inconséquence et de bizarrerie, qu'on pourrait appliquer à celui qui chercherait à fixer par les lois du bon sens, ce qui nous conviendra ou ne nous conviendra pas dans la circonstance dont il s'agit, ce que Térence a dit d'une chose plus folle encore : *O here, quæ res nec modum habet, nec consiliis, ratione modoque tractare non vult. Hæc si quis, tempestatis prope ritu mobilia et cæca fluit intra sorte laboret reddere certa sibi, nihilo plus explicet, ac si insanire paret. Certa ratione modoque*[1]. Il s'agit de savoir si nous voudrons que nos tableaux soient fardés comme nos femmes.

Le vernis formé par l'eau cirée de M. Bachelier ne porte avec lui aucune mauvaise qualité[2], n'altère point les couleurs,

1. « Here, quæ res in se neque consilium, neque modum
Habet ullum, eam consilio regere non potes.
. . . .
. . . . Incerta hæc si tu postules
Ratione certa facere, nihilo plus agas,
Quam si des operam, ut cum ratione insanias. »
TERENT. *Eunuch.*, acte I, sc. I.

La citation, rétablie par M. Brière, est celle-ci. Mais nous ne pensons pas qu'il faille la mettre à la place de celle que Diderot avait faite à sa façon ordinaire. Il y a trop d'écart.

2. Nous demanderons ici à M. Bachelier s'il est bien sûr que l'alcali employé dans son savon de cire n'attaquera pas à la longue l'huile du tableau? Cela mérite la considération la [illegible]. Il s'agit de conserver les tableaux, et non pas de les détruire, en [illegible]

Au reste, [illegible] pas beaucoup plus transparente,

n'affaiblit en rien l'effet et la beauté du tableau, fait qu'on en jouit partout également, ne détruit point l'illusion en rappelant l'œil à la toile par des luisants et par des mats déplacés, ne se gerce point, ne s'écaille point, convient également à toutes sortes de peintures, sans en excepter le pastel sur lequel j'en ai vu un essai; soutient en même temps et le plus grand froid et le plus grand chaud [1], se nettoie sans peine et sans danger, etc.

On l'applique à la brosse sur les plafonds, les lambris, le plâtre, le marbre, les boiseries des appartements, les parquets, les équipages, etc. On sait combien l'odeur des vernis est dangereuse; l'eau de cire n'a point d'odeur. Quand elle est sèche, on prend un réchaud de doreur, on le promène partout à la distance convenable pour la remettre en fusion; elle s'incorpore avec les substances en se refroidissant; lorsqu'elle est froide, on la frotte avec une brosse rude, et elle prend tout l'éclat du vernis.

Je ne sais si les chefs-d'œuvre en peinture et en sculpture nous coûtent moins à produire qu'ils ne coûtaient aux Anciens; mais il est évident que nous prenons autant de soin pour détruire les nôtres, qu'ils en prenaient pour conserver les leurs. Ils avaient un vernis qu'ils appliquaient sur leurs tableaux, leurs bronzes et leurs marbres; ils faisaient ainsi à leurs statues mêmes un épiderme en cire qu'ils opposaient aux injures de l'air. Tous les ans régulièrement, nous arrachons la peau aux nôtres avec des éponges chargées d'un fluide dur et graveleux que des ignorants passent sur leur surface à tour de bras. Je fuis les Tuileries dans les jours de cette cruelle opération, comme on fuit une place publique un jour d'exécution.

Autre usage de l'eau de cire; c'est un bon mordant pour la dorure. On sait que, selon la manière ordinaire de dorer les filets, les feuillages, les moulures, en un mot, tous les ornements

si son savon se dissolvait dans l'esprit-de-vin? Il faut encore interroger là-dessus la chimie. (D.)

1. M. Bachelier croit-il qu'il soutient l'eau froide, l'eau chaude, l'humidité, les vapeurs froides et chaudes? Il ne peut trop multiplier les expériences pour s'assurer de tous ces faits. Plus sa découverte est importante, plus nous avons le droit d'être difficiles avec lui. (D.)

en bois qui sont quelquefois d'un travail assez délicat, sont couverts et gâtés de plusieurs couches qui forment l'assiette de l'or, le soin de les réparer étant communément abandonné à un manœuvre ignorant. L'eau cirée ne fait point d'épaisseur, laisse paraître tout l'art du sculpteur, attache l'or tellement, que la plus forte chaleur ne le sépare point, et la composition en étant assez simple, peut-être que la chimie trouverait un moyen prompt, facile et peu coûteux d'enlever l'or à discrétion, ce qui formerait un objet important, sur lequel M. de Montamy s'est déjà exercé.

Jusqu'à présent on n'a appliqué l'or faux que sur un mordant qui le dissout, ce qui donne lieu à la formation d'un vert-de-gris qui rend cette dorure peu durable et difficile à nettoyer. L'on n'encourra point ces inconvénients avec l'eau de cire.

Attachez votre or par le moyen d'une couche d'eau de cire [1]; quand il sera bien pris, passez dessus une seconde couche de la même eau ; et lorsque votre dorure sera sale, vous la nettoierez comme si elle était d'or fin. Vous pourriez y employer l'eau-forte.

S'il y a quelques circonstances dans la teinture et d'autres arts, où il soit important d'avoir un fluide avec lequel on puisse former au pinceau les traits les plus déliés, nous avertissons les artistes que l'eau de cire a cette propriété.

Voilà tout ce qui nous est parvenu sur la peinture *encaustique;* nous serions un peu plus content de nous-même, si nous devions nos lumières à d'autres moyens. Mais ceux que nous avons employés nous ont, comme on voit, assez bien réussi; nous sommes dans l'impossibilité de recourir à d'autres; le témoignage de notre conscience nous absout à nos propres yeux, quoique nous l'ayons assez délicate; l'honnêteté de nos vues [2] nous justifiera vraisemblablement aux yeux du public. Ainsi nous persisterons sans scrupule dans le rôle que nous faisons depuis longtemps, d'aller partout, de voir des hommes de tous états, de parler peu, d'écouter beaucoup, d'interroger en répon-

1. Nous craignons qu'attaqué par l'alcali, il ne devienne bleu ou vert. Nous invitons M. Bachelier à s'assurer du contraire par l'expérience, et de voir ce que nous en avons dit [illegible]

2. L'instruction [illegible] (D.)



dant, de réfléchir, de comparer et d'écrire. Malheur à Picot [1], s'il me rencontre jamais; car j'en veux à sa découverte. Si la préparation mercurielle de Torrès est réelle, que ne ferait-on pas pour la découvrir? Il y a des moments d'une curiosité si importune [2], qu'on s'exposerait presque à avoir besoin de ce secret, pour le seul plaisir de le connaître et de le publier. Cette œuvre serait bien aussi méritoire que celle de ce brave chevalier romain qui, si ce que l'on nous en dit est vrai, se précipita dans un abîme, à la vérité très-profond et très-effrayant, mais pour un intérêt moins important et moins général.

Si nous découvrons quelque chose de plus que ce que nous avons révélé dans ce mémoire, le public ne l'ignorera pas longtemps.

Une observation par laquelle nous finirons, c'est que tous les détails de pratique dans lesquels nous sommes entrés, forment un assemblage de petits procédés qu'on ne tient que d'un travail journalier, et que d'un grand nombre d'essais réitérés; d'où le lecteur de bon sens conclura avec nous que M. Bachelier s'est longtemps occupé de la peinture en cire, et que la date de ses premières vues ne peut être que fort antérieure à ses dernières découvertes; nous ne pouvons nous dispenser de

1. M. Picot possède le secret de transporter une peinture d'une surface sur une autre. (D.)

2. Mauvaise plaisanterie : fanfaronnade déplacée, surtout dans un endroit où l'on aurait eu très-bonne grâce à prendre le ton sérieux et à conjurer M. Torrès, s'il a en effet une préparation mercurielle particulière, comme je n'en doute point, d'avoir pitié de l'espèce humaine, d'oublier son intérêt personnel en faveur du bien général et de publier une découverte qu'il ne peut garder sans crime. Je ne conçois pas comment il fait pour résister aux reproches secrets de sa conscience, toutes les fois que le hasard offre à sa vue un malheureux attaqué du mal que son remède guérirait. J'avoue qu'à la place de M. Torrès, je me croirais coupable de la mort de tous ceux que mon spécifique aurait empêchés de périr, et que le remède ordinaire aurait tués; et, de l'aveu de M. Torrès, il y a beaucoup de malades dans l'un et l'autre cas. Tout ce que je pourrais me dire à moi-même pour ma justification ne me paraîtrait pas assez honnête, lorsqu'il s'agirait de balancer ma fortune avec la vie de mes semblables. L'avis que je prends la liberté de donner à M. Torrès n'est pas aussi contraire à ses intérêts qu'il pourrait bien se l'imaginer. On aurait beaucoup plus de confiance en sa préparation mercurielle, si elle était connue; et les malades donneraient naturellement la préférence à l'inventeur sur les autres chirurgiens. Au reste, celui qui écrit ces choses se porte bien et serait en état de payer ses soins, si jamais il avait le malheur d'en avoir besoin, malheur qui peut lui arriver comme à tout autre galant homme. (D.)



lui rendre cette justice [1] : puisse-t-elle le dédommager de l'espèce de vol que nous lui faisons [2].

1. M. Bachelier me trouvera toujours également équitable, lorsqu'il sera en état de satisfaire par des faits aux difficultés que je lui ai proposées ; il n'aura qu'à m'adresser un mot par les papiers publics, et j'irai chercher la lumière qui me manque. En attendant, je le prie de me compter au nombre des partisans les plus zélés de sa découverte, et de ne regarder toutes mes observations que comme les scrupules d'un homme qui souhaite sincèrement les progrès de sa peinture *encaustique*, et qui cherche à s'assurer des propriétés de son vernis. (D.)

2. Pour épargner au lecteur toutes ces notes, il eût fallu refondre l'ouvrage entier ; et heureusement nous n'en avons ni le temps, ni la volonté. Il est incertain qu'il en eût été mieux ; et il est très-certain qu'on y remarquerait moins une chose qui nous importe beaucoup, l'impartialité avec laquelle nous avons jugé, et dont chaque note fournit un exemple. Sans compter que les lecteurs impatients, qui se soucient fort peu de savoir qui a tort ou qui a raison dans une querelle d'art, pourvu qu'ils soient bien instruits des procédés de l'artiste, n'auront qu'à passer premièrement toutes les notes, en second lieu tous les endroits du texte où je m'accuse moi-même de longueur et de digression. (D.)



SALON DE 1759

Extrait de la *Correspondance* de Grimm



NOTICE PRÉLIMINAIRE

S'il s'agissait ici d'une édition des *Salons* de Diderot, faite au point de vue de l'histoire de l'art français, on nous demanderait, et l'on aurait raison, quelques détails préliminaires sur les Expositions d'ouvrages d'art qui commencèrent chez nous, à l'imitation de ce qui se faisait déjà en Italie, en 1673. Il nous faudrait, alors, entrer dans une infinité de détails que ne comporte pas notre plan et qui nous éloigneraient beaucoup de notre sujet. Nous serions même, peut-être, incité à donner quelques *Salons* qui ne sont pas de Diderot, mais qui comblent des lacunes. Certes, Diderot ne perdrait point à être mis en parallèle avec les hommes de lettres qui, de son temps, s'exerçaient au même travail de critique, mais il faut faire ce que l'on fait, et il est peut-être plus difficile de se borner que de s'étendre. Nous nous bornerons donc et nous rassemblerons les seuls *Salons* de Diderot, qui sont ceux de 1759, 1761, 1763, 1765, 1767, 1769, 1771, 1775 et 1781. On sait que les Expositions, après s'être faites d'abord à d'assez longs intervalles, et être devenues annuelles pendant les premières années du règne de Louis XV, ne furent plus que bisannuelles à dater de 1751. On voit que Diderot, depuis 1759 jusqu'à sa mort, n'a laissé passer sans s'en occuper que l'exposition de 1773, pendant laquelle il fit son voyage en Hollande et en Russie, et celles de 1777 et de 1779. En 1783, il était déjà atteint de la maladie qui devait l'emporter l'année suivante. Pour les trois années que nous avons citées, il fut remplacé par un des autres collaborateurs de Grimm. Le manuscrit de ce collaborateur, qui est, croyons-nous, Dupont de Nemours, appartient aujourd'hui à M. Walferdin. Il n'a d'autre intérêt que celui de prouver que nous possédons enfin tous les *Salons* du philosophe.

On peut dire *enfin !* Rien n'a été pénible comme le rassemblement de cette série d'études si vivantes, parfois si profondes, toujours de si bonne foi. Du vivant de Diderot, il n'y avait que quelques privilégiés



qui en connussent l'existence. « Je vous prêterai mes *Salons*, » dit-il à son interlocuteur dans le *Paradoxe sur le Comédien*. C'est parce qu'il en prêtait ainsi quelquefois la copie, que le lecteur favorisé copiait à son tour, qu'on en eut, onze ans après sa mort, un premier échantillon.

Ce fut en l'an quatrième de la République (1795) que parurent chez Buisson, in-8°, d'après une copie trouvée, dit-on, dans l'armoire de fer, aux Tuileries, les *Essais sur la peinture*, suivis des *Observations sur le Salon de peinture de* 1765. En 1798, Naigeon retrancha un *s* au titre du premier de ces ouvrages, qui devint l'*Essai sur la peinture*, et y ajouta un chapitre. Il reproduisit le Salon de 1765 et y joignit celui de 1767, avec les *Pensées détachées sur la peinture*. L'éditeur Belin donna, dans son *Supplément* aux Œuvres de Diderot (1819), le *Salon de* 1761 et les cinq dernières *Lettres sur le Salon de* 1769. Enfin, en 1857, M. Walferdin publia dans la *Revue de Paris*, t. XXXVIII, XXXIX et XL, *les Salons de* 1763, de 1771, de 1775 et de 1781, ainsi que les douze premières *Lettres sur le Salon de* 1769, d'après les copies faites à la Bibliothèque de l'Ermitage, par M. Léon Godard [1].

Quant au *Salon de* 1759, il se trouve dans la *Correspondance* de Grimm, t. II. MM. Walferdin et Brière l'ont fait reproduire dans *l'Artiste* du 9 mars 1845 (4e série, t. III), avec l'intention de le réunir à une édition projetée des *Salons*. Il en a été fait un tirage à part, à vingt-quatre exemplaires, comme spécimen.

Quoique Diderot fût déjà au nombre des amis de Grimm, au moment où celui-ci prit la direction de la *Correspondance littéraire*, il ne paraît pas avoir été un collaborateur très-actif de ce recueil avant 1757. Il y est souvent nommé, on cite de ses mots, de ses opinions, mais c'est tout. Le *Salon de* 1753, qui consiste en une assez courte lettre, n'est certainement pas de sa main. Celui de 1755, qui devrait se trouver dans la lettre d'octobre de cette année, manque comme cette lettre ; quant à celui de 1757, fort court, il est bien de Grimm qui le termine en disant à propos du *Sacrifice d'Iphigénie*, par Van Loo : « M. Diderot aurait voulu voir Ulysse embrasser Agamemnon dans ce moment terrible, pour lui dérober, par ce mouvement de pitié feinte, l'horreur du spectacle ; cela aurait été admirablement dans le caractère d'Ulysse. Je ne sais si l'effet d'une pensée aussi déliée aurait été assez frappant en peinture. »

La personnalité de Grimm se montre très-clairement ici, à notre

1. M. Walferdin qui, comme nous l'avons déjà dit, avait pris part à l'édition Brière, promettait alors une édition complète et prochaine, non-seulement des *Salons*, mais des *Œuvres* de Diderot. Personne ne regrette plus que nous qu'il n'ait pas donné suite à ce projet. Diderot, le public et nous-même, y aurions certainement gagné. Les *Salons* conservés à l'Ermitage ont été en outre communiqués, en 1861, à M. le professeur K. Rosenskranz, que nous avons déjà cité souvent.



avis. Cependant, M. de Chennevières dit (article sur Roslin dans la *Revue universelle des arts*, août 1856) : « De bonne foi, n'est-ce pas Diderot qui a dicté à ce comparse de Grimm les petits *Salons de* 1753 et 1757 ? » Il ajoute en note : « La tête de Diderot passe même, involontairement, par plus d'un trou du masque ; » et il en donne pour preuve la première phrase de ce même passage que nous avons cité : « M. Diderot aurait voulu voir Ulysse embrasser Agamemnon dans ce moment terrible. » Nous croyons que c'est pousser trop loin le mépris de Grimm et exagérer l'influence de Diderot sur lui. Il faut bien dire la vérité. Ce n'est pas Diderot qui avait de l'influence sur Grimm et qui se servait de lui, c'est Grimm qui se servait de Diderot et le dirigeait. On peut prendre au pied de la lettre ces mots de Diderot (*Salon de* 1765) : « Si j'ai quelques notions réfléchies de la peinture et de la sculpture, c'est à vous, mon ami, que je les dois. » C'est en effet Grimm qui, dans l'intérêt de sa *Correspondance*, a dressé Diderot à ce métier de critique d'art. L'élève a bien vite dépassé le maître de mille coudées, mais il n'en a pas moins été créé par lui et mis par lui en rapport avec les artistes qui l'ont ensuite fait entrer plus avant dans les secrets du métier. D'autre part, nous connaissons maintenant (*nous* représente ici nos lecteurs autant que nous-même) assez bien Diderot pour savoir que, s'il donnait à Grimm ses *petits papiers*, il ne cherchait nullement à déguiser sa façon d'écrire, et que le *je* s'y étalait, sans que Grimm songeât à s'en formaliser : bien plutôt, il se faisait honneur, toutes les fois qu'il le pouvait, de cette collaboration, sauf à placer en note ses propres observations. Le *Salon* de 1765 est significatif à cet égard ; et si on ne l'a pas assez remarqué, c'est qu'on s'en est trop souvent rapporté à l'édition de ce Salon donnée par Naigeon et suivie par les éditeurs plus récents, édition dans laquelle les notes de Grimm avaient été systématiquement supprimées. Or Grimm ne nomme Diderot qu'à partir du Salon de 1759. Nous pourrions donc nous fier à lui, quand même nous n'aurions pas à ajouter à son témoignage celui de Naigeon, qui ne l'aimait pas, qui ne songeait pas qu'on pût discuter un jour ces questions d'attribution, et qui dit formellement, dans une note de l'*Essai sur la peinture*, note oubliée par l'éditeur Brière : « Le premier des *Salons* de Diderot est de l'année 1759. »

On nous saura gré d'arrêter ici cette *Notice* sans y mêler des considérations sur les qualités de Diderot en tant que critique d'art. Il nous faut cependant faire remarquer que, s'il y a dans tous ses jugements une grande bonne foi et un ardent amour du beau, il n'échappe pas toujours aux impressions du moment et à certaines théories qui ressor-[illegible] plutôt à la litt[illegible]e qu'à l'art proprement dit. Mais on peut [illegible] quant à se[illegible]pour certains artistes, que ce ne sont pas

elles qui ont dicté ses jugements, mais, au contraire, qu'elles sont nées de ces jugements.

On trouvera dans les *Salons* de 1765 et de 1767 plusieurs notes signées de Naigeon le jeune. Elles proviennent d'un exemplaire de l'édition donnée par son frère, dont M. Louis Barbier nous a procuré la communication. De ces notes très-nombreuses, en grande partie admiratives à l'excès et, pour l'autre part, trop personnelles, nous avons dû ne prendre que celles qui avaient le caractère de renseignements.

Le système d'annotation que nous avons suivi a consisté à ramener les *Salons* nouvellement retrouvés au type de celui de 1765; c'est-à-dire que nous avons donné à chaque tableau cité le numéro qu'il portait dans le livret de l'Exposition. Nous y avons ajouté, autant que nous l'avons pu, le nom de son possesseur et l'indication des gravures qui en ont été faites. Nous avons donné en outre une très-succincte notice biographique la première fois que se présentait le nom d'un artiste. Ce travail, devenu un peu plus facile aujourd'hui par les recherches nombreuses et savantes de MM. de Chennevières, Charles Blanc, Edmond et Jules de Goncourt, Anatole de Montaiglon, Eudore Soulié et nombre d'autres, recherches consignées soit dans leurs livres, soit dans les journaux : *Archives de l'Art français, Revue universelle des Arts, Gazette des Beaux-Arts,* etc., ce travail, disons-nous, est cependant encore assez ardu pour que nous réclamions l'indulgence. En général, Diderot a plus donné aux critiques de notre temps que ceux-ci ne lui ont rendu. Remercions cependant MM. J.-J. Guiffrey et de Montaiglon qui, en réimprimant textuellement la suite des livrets des *Salons* depuis leur origine jusqu'en 1800, nous ont rendu le plus grand service, ainsi qu'à tous les amis de l'art trop longtemps dédaigné de notre XVIIIe siècle.

SALON DE 1759

« Après tous les éloges prodigués par nos journalistes sans goût et sans jugement, aux tableaux exposés cette année par l'Académie royale de peinture et de sculpture, vous ne serez pas fâché de vous former une idée moins vague et plus juste de cette exposition. Ce que vous allez lire s'adresse à moi, et vous fera sans doute plus de plaisir que tout ce que j'aurais pu écrire à ce sujet. »

Correspondance de Grimm, 1er novembre 1759.

A MON AMI MONSIEUR GRIMM.

Voici à peu près ce que vous m'avez demandé. Je souhaite que vous puissiez en tirer parti. Beaucoup de tableaux, mon ami, beaucoup de mauvais tableaux. J'aime à louer, je suis heureux quand j'admire, je ne demandais pas mieux que d'être heureux et d'admirer...

MICHEL VAN LOO[1].

C'est un *Portrait du maréchal d'Estrées*[2] qui a l'air d'un petit fou ou d'un spadassin déguisé.

1. Louis-Michel Van Loo, né à Toulon en 1707, élève de son père Jean-Baptiste Van Loo, mort à Paris le 20 mars 1771. Il était, en 1759, écuyer, chevalier de l'ordre de Saint-Michel, premier peintre du roi d'Espagne, ancien recteur de l'Académie royale, dont il avait été élu membre en 1733. — Nous ferons remarquer que l'ordre suivi par Diderot est, à peu de chose [illegible] du livret du Salon.

2. Tableau de 4 pieds 1/2 de haut [illegible]

C'en est un autre de ***Madame de Pompadour***, plus droit et plus froid! un visage précieux, une bouche pincée, de petites mains d'un enfant de treize ans, un grand panier en éventail, une robe de satin à fleurs, bien imité, mais d'un mauvais choix. Je n'aime point en peinture les étoffes à fleurs; elles n'ont ni simplicité ni noblesse. Il faut que les fleurs papillotent avec le fond, qui, s'il est blanc surtout, forme comme une multitude de petites lumières éparses. Quelque habile que fût un artiste, il ne ferait jamais un beau tableau d'un parterre, ni un beau vêtement d'une robe à fleurs... Ce portrait a sept pieds et demi de hauteur sur cinq pieds et demi de large; imaginez l'espace que ce panier à guirlandes doit occuper...

Ces deux portraits et quelques autres [1] qui n'intéressent pas davantage sont de Michel Van Loo.

RESTOUT [2].

Il y a de Restout une *Annonciation* [3] : je ne sais ce que c'est. Un *Aman* [4] sortant du palais d'Assuérus, irrité de ce que Mardochée ne l'adore pas; voilà ce qu'on lit sur le livre, mais on n'en devine rien sur la toile. Si la foule qui s'ouvre devant l'homme fier qui passe, s'inclinait ou se prosternait, et qu'on remarquât un seul homme debout, on dirait : voilà Mardochée. Mais le peintre a fait le contraire; un seul fléchit le genou, le reste est debout, et l'on cherche en vain le personnage intéressant. D'ailleurs nulle expression, point de distance entre les plans, une couleur sombre, des lumières de nuit. Cet artiste use plus d'huile à sa lampe que sur sa palette... Une *Purification de la Vierge* [5], du même, je ne la remets pas; c'est peut-être vous en dire du mal.

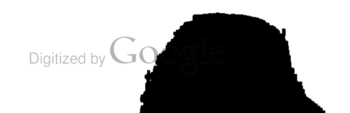
1. Il y avait, du même peintre, quatre autres portraits de dames sous le même numéro.

2. Jean Restout (IIe du nom), né à Rouen le 26 mars 1692, mort au Louvre le 1er janvier 1768, était recteur de l'Académie depuis 1752.

3. Tableau de 9 pieds de haut sur 6 de large; fait pour les Bénédictins d'Orléans; n° 4.

4. Tableau de 8 pieds 8 pouces de haut sur 6 pieds 6 pouces de large; n° 5.

5. Tableau de 10 pieds 1/2 de large sur 6 pieds 1/2 de haut. Fait pour la chapelle des Feuillants, rue Saint-Honoré; n° 6.



CARLE VAN LOO[1].

Enfin nous l'avons vu ce tableau fameux de *Jason et Médée*[2], par Carle Van Loo. O mon ami, la mauvaise chose! C'est une décoration théâtrale avec toute sa fausseté; un faste de couleur qu'on ne peut supporter; un Jason d'une bêtise inconcevable. L'imbécile tire son épée contre une magicienne qui s'envole dans les airs, qui est hors de sa portée, et qui laisse à ses pieds ses enfants égorgés. C'est bien cela! Il fallait lever au ciel des bras désespérés, avoir la tête renversée en arrière; les cheveux hérissés! une bouche ouverte qui poussât de longs cris, des yeux égarés... Et puis, une petite Médée[3], courte, raide, engoncée, surchargée d'étoffes; une Médée de coulisses; pas une goutte de sang qui tombe de la pointe de son poignard et qui coule sur ses bras; point de désordre, point de terreur. On regarde, on est ébloui et on reste froid. La draperie qui touche au corps a le mat et les reflets d'une cuirasse; on dirait d'une plaque de cuivre jaune. Il y a sur le devant un très-bel enfant renversé sur les degrés arrosés de son sang; mais il est sans effet. Ce peintre ne pense ni ne sent : un char d'une pesanteur énorme! Si ce tableau était un morceau de tapisserie, il faudrait accorder une pension au teinturier. J'aime mieux ses *Baigneuses*[4] : c'est un autre tableau, où l'on voit des femmes nues au sortir du bain; l'une, par devant, à qui l'on présente une chemise, et l'autre par derrière. Celle-ci n'a pas le visage agréable; je lui trouve le bas des reins plat, elle est noire, ses chairs sont molles. La main droite de l'autre m'a paru, sinon estropiée et trop petite, du moins désagréable; elle a les doigts recourbés. Pourquoi ne les avoir pas étendus? La figure serait mieux appuyée sur le plat de la main, et cette main aurait été d'un meilleur choix. Il y a de la volupté dans ce

1. Charles-André, dit Carle Van Loo, élève de son frère aîné Jean-Baptiste Van Loo, né à Nice le 15 février 1705, mort à Paris le 15 juillet 1765, était alors écuyer, chevalier de l'ordre de Saint-Michel, recteur de l'Académie depuis 1754, directeur de l'École royale des élèves protégés.

2. Tableau de 10 pieds de large sur 7 de haut; n° 7.

3. C'était Mlle Clairon qui avait servi de modèle. Le Jason était Le Kain. Vendu 1,200 livres, vente Julienne, 1777.

4. Tableau de 7 pieds de haut sur 6 de large; n° 8. Chez M. de Fontferrière; gravé par Lempereur.



tableau; mais c'est moins peut-être le talent de l'artiste qui nous arrête que notre vice. La couleur a bien de l'éclat. Les femmes occupées à servir les figures principales sont éteintes avec jugement, vraies, naturelles et belles, sans causer de distraction.

COLLIN DE VERMONT[1] ET JEAURAT[2].

Il y a de Collin de Vermont une mauvaise *Adoration des Rois*; de Jeaurat des *Chartreux en méditation*[3] : c'est pis encore. Point de silence, rien de sauvage, rien qui rappelle la justice divine, nulle idée, nulle adoration profonde, nul recueillement intérieur, point de terreur, point d'extase; cet homme ne s'est pas douté de cela. Si son génie ne lui disait rien, que n'allait-il aux Chartreux[4]? il aurait vu là ce qu'il n'imaginait pas. Mais croyez-vous qu'il l'eût vu? S'il y a peu de gens qui sachent regarder un tableau, y a-t-il bien des peintres qui sachent regarder la nature?...

Je ne vous dirai rien de quatre petits tableaux du même : ce sont des *Musulmans qui conversent*, des *Femmes du sérail qui travaillent*, une *Pastorale*, un *Jardinier avec sa Jardinière*. C'est le coloris de Boucher sans ses grâces, sans son feu, sans sa finesse. Que le costume y soit bien observé, j'y consens; mais c'est de toutes les parties de la peinture celle dont je fais le moins de cas.

NATTIER[5].

Voici une *Vestale*[6] de Nattier, et vous allez imaginer de la jeunesse, de l'innocence, de la candeur, des cheveux épars, une draperie à grands plis ramenée sur la tête et dérobant une partie du front, un peu de pâleur, car la pâleur sied bien à la piété ainsi qu'à la tendresse : rien de cela; mais à la place une

1. Hyacinthe Collin de Vermont, né à Versailles en 1693, élève et filleul de Rigaud, mort en 1761. Il était, en 1730, adjoint à recteur.

2. Étienne Jeaurat, né à Paris le 8 février 1699, élève de Wieughels, mort à Versailles le 14 décembre 1769. Professeur depuis 1743.

3. Tableau de 3 pieds sur 4; n° 10.

4. Diderot renvoie le peintre aux tableaux de Le Sueur, représentant la vie de saint Bruno, tableaux qui se trouvaient alors dans la chapelle des Chartreux, et qui sont aujourd'hui au Louvre.

5. Jean-Marc Nattier, né à Paris le 17 mars 1685, élève de son père Marc Nattier, mort le 7 novembre 1766: professeur depuis 1752.

6. Tableau de 4 pieds 1,2 de large sur 4 pieds de haut; n° 14.

coiffure de tête élégante, un ajustement recherché, toute l'afféterie d'une femme du monde à sa toilette, et des yeux pleins de volupté, pour ne rien dire de plus.

HALLÉ[1].

Hallé a fait deux pendants des *Dangers de l'amour et du vin*[2]. Ici, des nymphes enivrent un satyre d'une belle brique, bien dure, bien jaunâtre et bien cuite; et puis, à côté de cette figure qui sort du four d'un potier, nul esprit, nulle finesse, point de mouvement, point d'idée, mais le coloris de Boucher. Cet homme, qu'on a très-bien nommé le Fontenelle de la peinture, finira par les gâter tous.

VIEN[3].

La *Piscine miraculeuse*[4] de Vien est une grande composition qui n'est pas sans mérite. Le Christ y a l'air benêt comme de coutume. Tout le côté droit est brouillé d'un tas de figures jetées pêle-mêle sans effet et sans goût; mais la couleur m'a paru vraie. Au-dessus des malades il y a un ange qui est très-bien en l'air. Derrière le Christ, un apôtre en gris de lin que Le Sueur ne dédaignerait pas, mais qu'il revendiquerait peut-être; et sur le milieu un malade assis par terre qui fait de l'effet. Il est vrai qu'il est vigoureux et gras, et que Sophie[5] a raison quand elle dit que s'il est malade, il faut que ce soit d'un cor au pied...

Jésus-Christ rompant le pain à ses disciples[6],

Saint-Pierre, à qui Jésus demande, après la pêche, s'il l'aime[7],

La Musique[8],

1. Noël Hallé, né à Paris le 2 septembre 1711, mort le 5 juin 1781; professeur.
2. Chacun de ces tableaux avait 4 pieds de large sur 3 pieds de haut; n° 16.
3. Joseph-Marie Vien, fait comte sous l'empire, était né le 18 juin 1716 à Montpellier. Il mourut à Paris le 27 mars 1809. Adjoint à professeur en 1754, il était professeur en 1759.
4. Tableau de 17 pieds de largeur sur 10 de hauteur; n° 18. Ce tableau est à Marseille.
5. Mlle Voland.
6. Tableau de 12 pieds de hauteur sur 8 de largeur; n° 19.
7. Tableau de 9 pieds de hauteur sur 5 de largeur; n° 20.
8. Tableau de 4 pieds 4 pouces sur 3 pieds 3 pouces; n° 22.

Une Résurrection du Lazare[1],

sont quatre tableaux du même dont je ne sens pas le mérite. Vous rappelez-vous la *Résurrection du Lazare* par Rembrandt, ces disciples écartés, ce Christ en prière, cette tête enveloppée du linceul dont on ne voit que le sommet, et ces deux bras effrayants qui sortent du tombeau? Ces gens-ci croient qu'il n'y a qu'à arranger des figures; ils ne savent pas que le premier point, le point important, c'est de trouver une grande idée: qu'il faut se promener, méditer, laisser là les pinceaux, et demeurer en repos jusqu'à ce que la grande idée soit trouvée.

LA GRENÉE[2].

Il y a d'un La Grenée une *Assomption*[3], *Vénus aux forges de Lemnos demandant à Vulcain des armes pour son fils*[4], un *Enlèvement de Céphale par l'Aurore*[5], un *Jugement de Pâris*[6], un *Satyre qui s'amuse du sifflet de Pan*[7], et quelques petits tableaux, car les précédents sont grands. Si j'avais eu à peindre la descente de Vénus dans les forges de Lemnos, on aurait vu les forges en feu sous des masses de roches, Vulcain debout devant son enclume, les mains appuyées sur son marteau, la déesse toute nue lui passant la main sous le menton; ici le travail des Cyclopes suspendu, quelques-uns regardant leur maître que sa femme séduit, et souriant ironiquement; d'autres, cependant, auraient fait étinceler le fer embrasé; les étincelles dispersées sous leurs coups auraient écarté les Amours dans un coin, ces enfants turbulents auraient mis en désordre l'atelier du forgeron. Et qui aurait empêché qu'un des Cyclopes n'en eût saisi un par les ailes pour le baiser? Le sujet était de poésie et d'imagination, et j'aurais tâché d'en montrer. Au lieu de

1. Tableau de 7 pieds en carré; n° 21.

2. Louis-Jean-François La Grenée, dit l'*aîné*, né à Paris le 30 décembre 1724, élève de Carle Van Loo, mort le 19 juin 1805; adjoint à professeur depuis 1758.

3. Tableau de 13 pieds de haut sur 10 de large; destiné pour l'église collégiale de la ville de Douai; n° 24.

4. Tableau de 16 pieds de long sur 9 de haut; n° 25.

5. Tableau de 9 pieds de haut sur 6 de large; n° 26.

6. Tableau de 9 pieds de haut sur 8 de large; n° 27. — Ces trois tableaux étaient destinés à être exécutés en tapisserie à la manufacture d'Aubusson.

7. Petit tableau ovale, tiré du cabinet de M. de Julienne; n° 28.

cela, c'est une grande toile nue où quelques figures oisives et muettes se perdent. On ne regarde ni Vulcain, ni la déesse. Je ne sais s'il y a des Cyclopes. La seule figure qu'on remarque, c'est un homme placé sur le devant qui soulève une poutre ferrée par le bout...

Et ce *Jugement de Pâris*, que vous en dirai-je? Il semble que le lieu de la scène devait être un paysage écarté, silencieux, désert, mais riche; que la beauté des déesses devait tenir le spectateur et le juge incertains; qu'on ne pouvait rencontrer le vrai caractère de Pâris que par un coup de génie. M. de La Grenée n'y a pas vu tant de difficultés. Il était bien loin de soupçonner l'effet sublime du lieu de la scène... Son jeune *Satyre qui s'amuse du sifflet de Pan* a plus de gorge qu'une jeune fille. Le reste, c'est de la couleur, de la toile et du temps perdu.

CHALLE[1].

Je n'ai pas mémoire d'avoir vu un *Saint Hippolyte dans la prison*[2], ni un *Domine non sum dignus*[3], ni une *Lucrèce présentant le poignard à Brutus*[4], ni les autres tableaux[5] de Challe. Vous savez avec quelle dédaigneuse inadvertance on passe sur les compositions médiocres.

CHARDIN[6].

Il y a de Chardin un *Retour de chasse*[7]; des *Pièces de gibier*[8]; un *Jeune Élève qui dessine, vu par le dos*; une *Fille*

1. Michel-Ange-Charles Challe, né à Paris en 1718, mort en 1778. Professeur pour la perspective; il était académicien depuis 1753.

2. Tableau de 10 pieds de haut sur 8 de large, pour l'église Saint-Hippolyte; n° 31.

3. Tableau de 7 pieds de haut sur 5 de large, pour le Chapitre des Feuillants de la rue Saint-Honoré; n° 32.

4. Tableau de 6 pieds 1/2 de haut sur 5 de large; n° 33.

5. Challe n'avait à cette exposition qu'un autre tableau, le portrait du sculpteur Mignot; n° 34.

6. Jean-Baptiste-Siméon Chardin, né à Paris en 1699, élève de Cazes et de Noël Coypel, mort en 1779. Conseiller (1743) et trésorier (1755) de l'Académie.

7. Tableau d'environ 7 pieds de haut sur 4 de large (n° 35) qui appartenait à M. le [illegible]

8. [illegible] haut sur 2 pieds de large (n° 36) qui appartе[illegible]

qui fait de la tapisserie[1]; deux petits tableaux de *Fruits*[2]; c'est toujours la nature et la vérité. Vous prendriez les bouteilles par le goulot si vous aviez soif; les pêches et les raisins éveillent l'appétit et appellent la main. M. Chardin est homme d'esprit, il entend la théorie de son art; il peint d'une manière qui lui est propre, et ses tableaux seront un jour recherchés. Il a le faire aussi large dans ses petites figures que si elles avaient des coudées. La largeur du faire est indépendante de l'étendue de la toile et de la grandeur des objets. Réduisez tant qu'il vous plaira une *Sainte Famille* de Raphaël et vous n'en détruirez point la largeur du faire.

AVED[3].

Une belle chose c'est le *Portrait du maréchal de Clermont-Tonnerre*[4], peint par Aved. Il est debout, à côté de sa tente, en bottines, avec la veste de buffle à petits parements retroussés et le ceinturon de cuir. Je voudrais que vous vissiez avec quelle vérité de couleur et quelle simplicité cela est fait! De près, la figure paraît un peu longue; mais c'est un portrait, l'homme est peut-être ainsi. D'ailleurs, éloignez-vous de quelques pas et ce défaut, si c'en est un, n'y sera plus. Il me fâche seulement qu'on soit si bien peigné dans un camp. Il y a là une perruque que Van Dick aurait, je crois, un peu ébouriffée; mais je suis trop difficile.

LA TOUR[5].

La Tour avait peint plusieurs pastels qui sont restés chez lui, parce qu'on lui refusait les places qu'il demandait.

1. Deux tableaux de 1 pied de haut sur 7 pouces de large (n°) 39 qui appartenaient à M. Cars, graveur du roi. Chardin avait déjà traité ces sujets. Une de ces répétitions a été vendue, vente P. H. Lemoyne (1828), 40 francs.

2. Il y avait quatre tableaux de fruits de Chardin à cette exposition, tous de 1 pied 1/2 de large sur 13 pouces de haut (n°s 37 et 38); deux appartenaient à l'abbé Trublet, et deux à M. Sylvestre, maître à dessiner du roi.

3. Jacques-André Aved, né à Douai en 1702, élève de Bernard Girard et de Le Bel; mort en 1766; était conseiller depuis 1744.

4. Tableau de 11 pieds de hauteur sur 7 pieds de largeur; n° 42.

5. Maurice-Quentin de La Tour, né à Saint-Quentin le 5 septembre 1704, élève de Spoède, mort dans sa ville natale le 17 février 1788, était conseiller depuis 1751.

BACHELIER[1].

Bachelier a fait une grande et mauvaise *Résurrection*[2], à la manière de peindre du comte de Caylus[3]. Monsieur Bachelier, croyez-moi, revenez à vos tulipes ; il n'y a ni couleur, ni composition, ni expression, ni dessin dans votre tableau. Ce Christ est tout disloqué ; c'est un patient dont les membres ont été mal reboutés. De la manière dont vous avez ouvert ce tombeau, c'est vraiment un miracle qu'il en soit sorti, et, si on le faisait parler d'après son geste, il dirait aux spectateurs : « Adieu, messieurs, je suis votre serviteur, il ne fait pas bon parmi vous et je m'en vais. » Tous ces chercheurs de méthodes nouvelles n'ont point de génie.

VERNET[4].

Nous avons une foule de *Marines* de Vernet : les unes locales, les autres idéales ; et, dans toutes, c'est la même imagination, le même feu, la même sagesse, le même coloris, les mêmes détails, la même variété. Il faut que cet homme travaille avec une facilité prodigieuse. Vous connaissez son mérite. Il est tout entier dans quatorze ou quinze tableaux. Les mers se soulèvent et se tranquillisent à son gré ; le ciel s'obscurcit, l'éclair s'allume, le tonnerre gronde, la tempête s'élève, les vaisseaux s'embrasent ; on entend le bruit des flots, les cris de ceux qui périssent ; on voit..., on voit tout ce qui lui plaît.

1. Jean-Jacques Bachelier, né à Paris en 1724, mort le 13 avril 1806, était académicien, comme peintre de fleurs, depuis 1752.

2. Tableau de 17 pieds de haut sur 14 de large (n° 58) destiné pour l'église de Saint-Sulpice.

3. C'est-à-dire à la cire. Voir ci-dessus l'*Histoire et le secret de la peinture en cire*.

4. Claude-Joseph Vernet, né à Avignon le 14 août 1714, élève de Bernardino Fergioni à Rome, mort à Paris en 1789, était académicien depuis 1753. Il avait, à [illegible] Salon, deux vues du port de Bordeaux, l'une prise du côté des Salinières, l'autre [illegible] Trompette ; une vue d'Avignon et plusieurs autres tableaux sous le [illegible]. Le n° 608 du Musée du Louvre : *Paysage, effet de clair de lune*, [illegible] a été gravé par Daudet dans le *Musée français*, doit [illegible] de Bordeaux sont au même Musée, sous les [illegible] collection de Louis XV.

M[me] VIEN[1].

Les morceaux d'histoire naturelle de M[me] Vien ont le mérite qu'il faut désirer : la patience et l'exactitude. Un portefeuille de sa façon instruirait autant qu'un cabinet, plairait davantage et ne durerait pas moins.

DROUAIS[2].

Si vous êtes curieux de visages de plâtre, il faut regarder les portraits de Drouais. Mais à quoi tient cette fausseté? Cela n'est pas dans la nature, ces gens voient donc d'une façon et font d'une autre.

DESHAYS[3].

On loue un *Martyre de saint André*[4], par Deshays. Je ne saurais qu'en dire. Il est placé trop haut pour mes yeux... Quant à son *Hector exposé sur les rives du Scamandre*[5], il est vilain, dégoûtant et hideux. C'est un malfaiteur ignoble qu'on a détaché du gibet... Il y a du même *Une Marche de voyageurs dans les montagnes*, je n'ose juger des figures ; mais je crois le paysage beau, il m'a rappelé plusieurs fois. Les arbres, les roches, les eaux font un bel effet. Il y a de la poésie dans la composition et de la force dans la couleur. Quand on compare ce morceau avec les autres du même, on dirait qu'il n'est pas de lui. O la belle solitude! Je l'imagine avec plaisir. M*** dit que c'est une imagination. Je le croirais bien.

1. M[me] Vien (Marie Reboul), née à Paris en 1728, élève de son mari, morte en 1805, était académicienne depuis 1757. Elle avait exposé, en 1759, des fleurs, des papillons, une perdrix, etc.

2. François-Hubert Drouais, qui signait : *Drouais le fils*, était né à Paris le 14 décembre 1727, il y mourut le 21 octobre 1775. Il étudia sous Nonnotte, Carle Van Loo, Natoire et Boucher. Il était académicien depuis 1758. Les portraits qu'il avait exposés en 1759 sont anonymes au livret, sauf ceux de Coustou et de Bouchardon.

3. Jean-Baptiste Deshays, dit le Romain, né à Rouen en 1729, mort à Paris en 1765, était académicien depuis 1758.

4. Grand tableau destiné pour l'église Saint-André de Rouen ; n° 91.

5. Sujet tiré de l'*Iliade*, chant XXII ; tableau de 8 pieds de haut sur 5 de large ; n° 92.

PARROCEL[1].

Agar chassée par Abraham[2], errante dans le désert, manquant d'eau et de pain, et s'éloignant de son fils qui expire : quel sujet! La misère, le désespoir, la mort! De par Apollon, dieu de la peinture, nous condamnons le sieur Parrocel, auteur de cette maussade composition, à lécher sa toile jusqu'à ce qu'il n'y reste rien, et lui défendons de choisir à l'avenir des sujets qui demandent du génie.

GREUZE[3].

Les Greuze ne sont pas merveilleux cette année. Le faire en est raide et la couleur fade et blanchâtre. J'en étais tenté autrefois; je ne m'en soucie plus.

DOYEN[4].

La *Mort de Virginie*[5], par Doyen, est une composition immense où il y a de très-belles choses. Le défaut, c'est que les figures principales sont petites, et les accessoires grandes. Virginie est manquée. Ce n'est ni Appius, ni Claudius, ni le père, ni la fille qui attachent, mais des gens du peuple, des soldats et d'autres personnages qui sont aussi du plus beau choix, et des draperies d'un moelleux, d'une richesse et d'un ton de couleur surprenant. Il y a de lui d'autres morceaux qui

1. Joseph-Ignace-François Parrocel, le dernier de cette famille qui, pendant plus d'un siècle, compta au moins six peintres de talent, né à Avignon en 1705, mort en 1781, était agréé depuis 1755.

2. Tableau de 12 pieds en carré, pour l'abbaye des Bénédictins du mont Saint-Quentin; n° 101.

3. Jean-Baptiste Greuze, né à Tournus le 21 août 1725, mort à Paris le 21 mars 1805, élève de Grandon, était agréé depuis 1755. Il avait, au Salon de 1759, seize tableaux ou dessins de petite dimension.

4. Gabriel-François Doyen, né à Paris en 1726, mort à Saint-Pétersbourg le 5 juin 1806, avait été agréé en 1758 pour son tableau *la Mort de Virginie*, qui ne fut exposé qu'en 1759. Ses tableaux sont rares. Plusieurs sont en Russie.

5. Tableau de 20 pieds de largeur sur 12 de hauteur; n° 119. L'esquisse terminée de ce tableau (4 pieds sur 2 pieds 4 pouces) a été vendue 440 livres, vente Felino (1775). Acquis par la cour de Parme.



sont fort inférieurs à celui-ci. Sa *Fête au Dieu des Jardins*[1] est coloriée vigoureusement, mais elle dégoûte. De grosses femmes, endormies et enivrées, des masses de chair monstrueuses et mal arrangées; cependant de la chaleur, de la poésie et de l'enthousiasme. Cet homme deviendra un grand artiste ou rien; il faut attendre. Les amateurs disent que la vanité le perdra; c'est-à-dire qu'il sent leur médiocrité et qu'il méprise leurs conseils. Vous n'en prendrez pas, vous, plus mauvaise opinion.

BOUCHER[2].

Avant de passer à la sculpture, il ne faut pas que j'oublie une petite *Nativité* de Boucher. J'avoue que le coloris en est faux, qu'elle a trop d'éclat, que l'enfant est de couleur rose, qu'il n'y a rien de si ridicule qu'un lit galant en baldaquin dans un sujet pareil; mais la Vierge est si belle, si amoureuse et si touchante! Il est impossible d'imaginer rien de plus fini ni rien de plus espiègle que ce petit saint Jean, couché sur le dos, qui tient un épi. Il me prend toujours envie d'imaginer une flèche à la place de cet épi... et puis des têtes d'anges plus animées, plus gaies, plus vivantes; le nouveau-né le plus joli! Je ne serais pas fâché d'avoir ce tableau. Toutes les fois que vous viendriez chez moi vous en diriez du mal, mais vous le regarderiez.

VASSÉ[3], PAJOU[4], MIGNOT[5].

Je n'ai vu parmi un grand nombre de morceaux de sculpture qu'une *Nymphe*, de grandeur naturelle, par Vassé; un *Buste de Le Moyne*[6], par un de ses élèves, M. Pajou, et une

1. Tableau de 8 pieds 1/2 de large sur 7 pieds 1/2 de haut; n° 120. Appartenait à M. Wattelet, receveur général des finances, associé libre de l'Académie.

2. François Boucher, né à Paris le 29 septembre 1703, mort le 31 mai 1770, était académicien depuis 1734. Le petit tableau dont il est question ici ne figure pas au livret; nous ne pouvons donc pas affirmer qu'il s'agit ici de la *Nativité*, vendue 800 livres à la vente Randon de Boisset (1777).

3. Louis-Claude Vassé, né en 1716, mort le 1er décembre 1772, élève de Richardon, était adjoint à professeur.

4. Augustin Pajou, né à Paris le 19 septembre 1730, mort le 8 mai 1809, était agréé en 1759.

5. Mignot était agréé en 1759.

6. Ce buste n'est pas nommé au livret.

Diane[1], à ce que je crois, par Mignot... La nymphe ne me paraît pas inférieure à la *Dormeuse* qui rassemblait tout le monde autour d'elle au dernier Salon. Elle est couchée nonchalamment, elle tient une coquille d'une main, elle est accoudée sur son autre bras. La tête a de la jeunesse, des grâces, de la vérité, de la noblesse, il y a partout une grande mollesse de chair, et par-ci par-là des vérités de détail qui font croire que cet artiste ne s'épargne pas les modèles. Mais comment fait-il pour en trouver de beaux? O le beau buste que celui de Le Moyne! il vit, il pense, il regarde, il voit, il entend, il va parler. C'est encore une belle chose que ce buste de *Diane*; on croirait que c'est un morceau réchappé des ruines d'Athènes ou de Rome. Quel visage; comme cela est coiffé! comme cette draperie de tête est jetée! et ces cheveux, et cette plante qui court autour!...

Nous avons beaucoup d'artistes, peu de bons, pas un excellent, ils choisissent de beaux sujets, mais la force leur manque. Ils n'ont ni esprit, ni élévation, ni chaleur, ni imagination. Presque tous pèchent par le coloris. Beaucoup de dessin, point d'idée.

1. Petite figure de 2 pieds de hauteur.

SALON DE 1761

Publié en 1819



SALON DE 1761

A MON AMI MONSIEUR GRIMM.

Voici, mon ami, les idées qui m'ont passé par la tête à la vue des tableaux qu'on a exposés cette année au Salon. Je les jette sur le papier, sans me soucier ni de les trier ni de les écrire. Il y en aura de vraies, il y en aura de fausses. Tantôt vous me trouverez trop sévère, tantôt trop indulgent. Je condamnerai peut-être où vous approuveriez; je ferai grâce où vous condamneriez; vous exigerez encore ou je serai content. Peu m'importe. La seule chose que j'ai à cœur, c'est de vous épargner quelques instants que vous emploierez mieux, dussiez-vous les passer au milieu de vos canards et de vos dindons[1].

LOUIS-MICHEL VAN LOO.

Le premier tableau qui m'ait arrêté est le *Portrait du Roi*[2]. Il est beau, bien peint, et on le dit très-ressemblant. Le peintre a placé le monarque debout, sur une estrade. Il passe. Il a la tête nue. Sa longue chevelure descend en boucles sur ses épaules. Il est vêtu du grand habit de cérémonie. Sa main droite est appuyée sur le bâton royal. Il tient, de la gauche, un chapeau chargé de plumes. Le manteau royal qui couvre sa

1. Chez Mme d'Épinay.

2. Tableau de 8 pieds de hauteur sur 10 de largeur; n° 1. Il y a, [illegible] n° 2,207, une tapisserie de Cozette, d'après le portrait du roi f[illegible] Van Loo en 1760, après son retour d'Espagne.

poitrine et ses épaules, descendant entre le fond du tableau et ses jambes, qu'on voit depuis le milieu de la cuisse, achève de détacher ces parties de la toile, et celles-ci entraînent les autres. Seulement ce volume d'hermine qui bouffe tout autour du haut de la figure la rend un peu courte; et cette espèce de vêtement lui donne moins la majesté d'un roi que la dignité d'un président au parlement.

M. DUMONT LE ROMAIN[1].

Vous savez que je n'ai jamais approuvé le mélange des êtres réels et des êtres allégoriques, et le tableau qui a pour sujet *la Publication de la Paix en 1749*[2] ne m'a pas fait changer d'avis. Les êtres réels perdent de leur vérité à côté des êtres allégoriques, et ceux-ci jettent toujours quelque obscurité dans la composition. Le morceau dont il s'agit n'est pas sans effet. Il est peint avec hardiesse et force. C'est certainement l'ouvrage d'un maître. Toutes les figures allégoriques sont d'un côté, et tous les personnages réels de l'autre. A gauche de celui qui regarde, la Paix qui descend du ciel, et qui présente au roi, habillé à l'antique, une branche d'olivier, qu'il reçoit, et qu'il remet à la femme symbolique de la Ville de Paris : d'un côté, la Générosité qui verse des dons; de l'autre, un Génie armé d'un glaive qui menace la Discorde terrassée sous les pieds du monarque; les rivières de Seine et de Marne étonnées et satisfaites. A droite, le prévôt des marchands et les échevins en longues robes, en rabats et en perruques volumineuses, avec des mines d'une largeur et d'un ignoble qu'il faut voir. On prendrait au premier coup d'œil le monarque pour Thésée qui revient victorieux du Minotaure, ou plutôt pour Bacchus qui revient de la conquête de l'Inde; car il a l'air un peu ivre. La figure symbolique de la Ville est simple, noble, d'un beau caractère, bien drapée, bien disposée; mais elle est du siècle de Jules César

1. Jacques Dumont, dit le Romain, né à Paris en 1701, mort en 1781, était recteur de l'Académie.

2. Le traité qui mit fin à la guerre de la Succession fut signé à Aix-la-Chapelle le 18 octobre 1748 et publié à Paris le 12 février 1749. (Br.) — Ce tableau, de 14 pieds de large sur 10 de haut (n° 3), devait être placé dans la grande salle de l'Hôtel de Ville.



ou de Julien. Le contraste de ces figures antiques et modernes ferait croire que le tableau est un composé de deux pièces rapportées, l'une d'aujourd'hui, et l'autre qui fut peinte il y a quelque mille ans. Et l'abbé Galiani vous séparerait cela avec des ciseaux qui laisseraient d'un côté tout le plat et tout le ridicule, et de l'autre tout l'antique qui serait supportable et que chacun interpréterait à sa fantaisie; on trouverait cent traits de l'histoire grecque ou romaine auxquels cela reviendrait. Le peintre a eu une idée forte, mais il n'a pas su en tirer parti. Il a élevé son héros sur le corps même de la Discorde, dont les cuisses sont foulées par les pieds de cette figure; mais après avoir appuyé un des pieds sur les cuisses, pourquoi l'autre n'a-t-il pas pressé la poitrine? Pourquoi cette action n'écrase-t-elle pas la Discorde, ne lui tient-elle pas la bouche entr'ouverte, ne lui fait-elle pas sortir les yeux de la tête, ne me la montre-t-elle pas prête à être étouffée? Comme elle est libre de la tête, des bras et de tout le haut de son corps, si elle s'avisait de se secouer avec violence, elle renverserait le monarque, et mettrait les dieux, les échevins et le peuple en désordre. En vérité, la figure symbolique de la capitale est une belle figure. Voyez-la. J'espère que vous serez aussi satisfait de la Générosité, de la Paix, et des Fleuves.

CARLE VAN LOO.

Quoi qu'en dise le charmant abbé, *la Madeleine dans le désert*[1] n'est qu'un tableau très-agréable. C'est bien la faute du peintre, qui pouvait avec peu de chose le rendre sublime; mais c'est que ce Carle Van Loo, quoique grand artiste d'ailleurs, n'a point de génie. La Madeleine est assise sur un bout de sa natte; sa tête renversée appuie contre le rocher; elle a les yeux tournés vers le ciel; ses regards semblent y chercher son Dieu. A sa droite est une croix faite de deux branches d'arbre; à sa gauche sa natte roulée, et l'entrée d'une petite caverne. Il y a du goût dans toutes ces choses, et surtout dans le vêtement violet de la pénitente; mais tous ces objets sont peints d'une touche trop douce et trop uniforme. On ne sait si les rochers sont de la

1. Tableau de 8 pieds de haut sur 5 de large; n° 4; pour l'église Saint-Louis du Louvre [illegible] vons ce qu'il devint lors de la démolition de cette église.

vapeur ou de la pierre couverte de mousse. Combien la sainte n'en serait-elle pas plus intéressante et plus pathétique, si la solitude, le silence et l'horreur du désert étaient dans le local? Cette pelouse est trop verte; cette herbe trop molle; cette caverne est plutôt l'asile de deux amants heureux que la retraite d'une femme affligée et pénitente. Belle sainte, venez; entrons dans cette grotte, et là nous nous rappellerons peut-être quelques moments de votre première vie. Sa tête ne se détache pas assez du fond; ce bras gauche est vrai, je le crois; mais la position de la figure le fait paraître petit et maigre. J'ai été tenté de trouver les cuisses et les jambes un peu trop fortes. Si l'on eût rendu la caverne sauvage, et qu'on l'eût couverte d'arbustes, vous conviendrez qu'on n'aurait pas eu besoin de ces deux mauvaises têtes de chérubin qui empêchent que la Madeleine ne soit seule. Ne feraient-elles que cet effet, elles seraient bien mauvaises.

Il y a longtemps que le tableau de notre amie madame Geoffrin, connu sous le nom de *la Lecture*[1], est jugé pour vous. Pour moi, je trouve que les deux jeunes filles, charmantes à la vérité et d'une physionomie douce et fine, se ressemblent trop d'action, de figure et d'âge. Le jeune homme qui lit a l'air un peu benêt; on le prendrait pour un robin en habit de masque. Et puis il a la mâchoire épaisse. Il me fallait là une de ces têtes plus rondes qu'ovales, de ces mines vives et animées. On dit que la petite fille qui est à côté de la gouvernante, et qui s'amuse à faire voler un oiseau qu'elle a lié par la patte, est un peu longue; elle est, à mon gré, un peu trop près de cette femme; ce qui la fait paraître plaquée contre elle. Quant à la gouvernante qui examine l'impression de la lecture sur ses jeunes élèves, et à qui Van Loo a donné l'air et les traits de sa femme, elle est à merveille : seulement j'aimerais mieux que son attention n'eût pas suspendu son travail. Ces femmes ont tant d'habitude d'épier et de coudre en même temps, que l'un n'empêche pas l'autre. Au reste, malgré les petits défauts que je reprends dans le tableau de la Madeleine et dans celui-ci, ce sont deux morceaux rares. Rien à redire, ni au dessin, ni à la couleur, ni à la disposition des objets. Tout ce que l'art, porté

1. Tableau de 5 pieds de haut sur 4 de large; n° 5. Mme Geoffrin possédait neuf tableaux de Carle Van Loo.

à un haut degré de perfection, peut mettre dans un tableau, y est. La différence qu'il y a entre la *Madeleine* du Corrége et celle de Van Loo, c'est qu'on s'approche tout doucement par derrière la Madeleine du Corrége, qu'on se baisse sans faire le moindre bruit, et qu'on prend le bas de son habit de pénitente seulement pour voir si les formes sont aussi belles là-dessous qu'elles se dessinent au dehors; au lieu qu'on ne forme nulle entreprise sur celle de Van Loo. La première a bien encore une autre grandeur, une autre tête, une autre noblesse, et cela sans que la volupté y perde rien.

C'est un joli sujet que la *Première Offrande à l'Amour*[1]. Ce devrait être un madrigal en peinture; mais le maudit peintre, toujours peintre et jamais homme sensible, homme délicat, homme d'esprit, n'y a rien mis, ni expression, ni grâces, ni timidité, ni crainte, ni pudeur, ni ingénuité; on ne sait ce que c'est. Il faut convenir que rendre l'idée de la première guirlande, du premier sacrifice, du premier soupir amoureux, du premier désir d'un cœur jusqu'alors innocent, n'était pas une chose facile : Falconet ou Boucher s'en seraient peut-être tirés.

L'Amour menaçant[2] est une seule figure debout, vue de face; un enfant qui tient un arc tendu et armé de sa flèche, toujours dirigée vers celui qui le regarde, il n'y a aucun point où il soit en sûreté. Le peuple fait grand cas de cette idée du peintre; c'est une misère à mon sens. Il a fallu que le milieu de l'arc répondît au milieu de la poitrine de la figure. La corde s'est projetée sur le bois de l'arc, la corde et le bois ensemble sur l'enfant; et toute la longueur de la flèche s'est réduite à un petit morceau de fer luisant qu'on reconnaît à peine; et puis, toute la position est fausse. Quiconque veut décocher une flèche, prend son arc de la main gauche, étend ce bras, place sa flèche, saisit la corde et la flèche de la main droite, les tire à lui de toute sa force, avance une jambe en avant et recule en arrière, s'efface le corps un peu sur un côté, se penche vers l'endroit qu'il menace, et se déploie dans toute sa longueur. Alors tout s'aperçoit, tout prend sa juste mesure; la figure a un air d'activité, de force et de menace, et la flèche est une flèche, et non un morceau de fer de quelques lignes. Au reste je ne sais, mon



1. Tableau de 2 [illegible] rtenait à Mme Geoffrin.
2. [illegible]



ami, si vous aurez remarqué que les peintres n'ont pas la même liberté que les poëtes dans l'usage des flèches de l'Amour. En poésie, ces flèches partent, atteignent et blessent; cela ne se peut en peinture. Dans un tableau, l'Amour peut menacer de sa flèche, mais il ne la peut jamais lancer sans produire un mauvais effet. Ici le physique répugne; on oublie l'allégorie, et ce n'est plus un homme percé d'une métaphore, mais un homme percé d'un trait réel qu'on aperçoit. La première fois que vous rencontrerez sous vos yeux la *Saison* de l'Albane, où ce peintre a fait descendre Jupiter dans les antres de Vulcain, au milieu des Amours qui forgent des traits, et que vous verrez ce dieu blessé au milieu du corps d'un de ces traits, par un petit Amour insolent, vous me direz l'effet que vous éprouverez à l'aspect de cette flèche à demi enfoncée dans le corps, et dont le bois paraît à l'extérieur. Je suis sûr que vous en serez mécontent.

Il y a encore de Carle Van Loo deux tableaux représentant des jeux d'enfants, que je néglige, parce que je ne finirais point s'il fallait vous parler de tous.

PASTORALES ET PAYSAGES DE BOUCHER [1].

Quelles couleurs! quelle variété! quelle richesse d'objets et d'idées! Cet homme a tout, excepté la vérité. Il n'y a aucune partie de ses compositions qui, séparée des autres, ne vous plaise; l'ensemble même vous séduit. On se demande : Mais où a-t-on vu des bergers vêtus avec cette élégance et ce luxe? Quel sujet a jamais rassemblé dans un même endroit, en pleine campagne, sous les arches d'un pont, loin de toute habitation, des femmes, des hommes, des enfants, des bœufs, des vaches, des moutons, des chiens, des bottes de paille, de l'eau, du feu, une lanterne, des réchauds, des cruches, des chaudrons? Que fait là cette femme charmante, si bien vêtue, si propre, si voluptueuse? et ces enfants qui jouent et qui dorment, sont-ce les siens? et cet homme qui porte du feu qu'il va renverser sur sa tête, est-ce son époux? que veut-il faire de ces charbons allumés? où les a-t-il pris? Quel tapage d'objets disparates! On en

1. Il n'y a aucune indication au livret qui puisse perm[illegible] ces *Pastorales* parmi toutes celles que Boucher a signées.

sent toute l'absurdité; avec tout cela on ne saurait quitter le tableau. Il vous attache. On y revient. C'est un vice si agréable, c'est une extravagance si inimitable et si rare! Il y a tant d'imagination, d'effet, de magie et de facilité!

Quand on a longtemps regardé un paysage tel que celui que nous venons d'ébaucher, on croit avoir tout vu. On se trompe; on y retrouve une infinité de choses d'un prix!... Personne n'entend comme Boucher l'art de la lumière et des ombres. Il est fait pour tourner la tête à deux sortes de personnes, les gens du monde et les artistes. Son élégance, sa mignardise, sa galanterie romanesque, sa coquetterie, son goût, sa facilité, sa variété, son éclat, ses carnations fardées, sa débauche, doivent captiver les petits-maîtres, les petites femmes, les jeunes gens, les gens du monde, la foule de ceux qui sont étrangers au vrai goût, à la vérité, aux idées justes, à la sévérité de l'art. Comment résisteraient-ils au saillant, aux pompons, aux nudités, au libertinage, à l'épigramme de Boucher? Les artistes qui voient jusqu'à quel point cet homme a surmonté les difficultés de la peinture, et pour qui c'est tout que ce mérite qui n'est guère bien connu que d'eux, fléchissent le genou devant lui; c'est leur dieu. Les gens d'un grand goût, d'un goût sévère et antique, n'en font nul cas. Au reste, ce peintre est à peu près en peinture ce que l'Arioste est en poésie. Celui qui est enchanté de l'un est inconséquent s'il n'est pas fou de l'autre. Ils ont, ce me semble, la même imagination, le même goût, le même style, le même coloris. Boucher a un faire qui lui appartient tellement, que dans quelque morceau de peinture qu'on lui donnât une figure à exécuter, on la reconnaîtrait sur-le-champ.

M. PIERRE [1].

Il y a de M. Pierre une *Descente de Croix* [2], une *Fuite en Égypte* [3], la *Décollation de saint Jean-Baptiste* [4], et le *Jugement*

1. Jean-Baptiste-Marie Pierre, né à Paris en 1713, élève de Natoire, mort à Paris le 15 mai 1789, était, en 1761, écuyer, premier peintre de Mgr le duc d'Orléans, professeur depuis 1748.
2. Tableau de 18 pieds de haut sur 10 de large; n° 11.
3. Tableau de 5 pieds de haut sur 4 de large; n° 12.
4. Tableau de 3 pieds de haut sur 4 de large; n° 13. Au Louvre, n° 412.



de Pâris[1]. Je ne sais ce que cet homme devient. Il est riche ; il a eu de l'éducation ; il a fait le voyage de Rome; on dit qu'il a de l'esprit ; rien ne le presse de finir un ouvrage : d'où vient donc la médiocrité de presque toutes ses compositions?

Mais je passais le *Songe de saint Joseph*[2], tableau de Jeaurat. C'est que ce Songe de saint Joseph n'est autre chose qu'un homme qui s'est endormi, la tête au-dessous des pieds d'un ange. Si vous y voyez davantage, à la bonne heure.

Pierre, mon ami, votre Christ, avec sa tête livide et pourrie, est un noyé qui a séjourné quinze jours au moins dans les filets de Saint-Cloud. Qu'il est bas! qu'il est ignoble! Pour vos femmes et le reste de votre composition, je conviens qu'il y a de la beauté, du caractère, de l'expression, de la sévérité de couleur; mais mettez la main sur la conscience, et rendez gloire à la vérité. Votre *Descente de Croix* n'est-elle pas une imitation de celle du Carrache, qui est au Palais-Royal, et que vous connaissez bien? Il y a dans le tableau du Carrache une mère du Christ assise, et dans le vôtre aussi. Cette mère se meurt de douleur dans Carrache, et chez vous aussi. Cette douleur attache toute l'action des autres personnages du Carrache, et des vôtres. La tête de son fils est posée sur ses genoux dans le Carrache, et dans notre ami M. Pierre. Les femmes du Carrache sont effrayées du péril de cette mère expirante, et les vôtres aussi. Le Carrache a placé sur le fond une sainte Anne qui s'élance vers sa fille, en poussant les cris les plus aigus, avec un visage où les traces de la longue douleur se confondent avec celles du désespoir. Vous n'avez pas osé copier votre maître jusque-là; mais vous avez mis sur le fond de votre tableau un homme qui doit faire le même effet; avec cette différence que votre Christ, comme je l'ai déjà dit, a l air d'un noyé ou d'un supplicié, et que celui du Carrache est plein de noblesse. Que votre Vierge est froide et contournée en comparaison de celle du Carrache! Voyez dans son tableau l'action de cette main immobile posée sur la poitrine de son fils, ce visage tiré, cet air de pâmoison, cette bouche entr'ouverte, ces yeux fermés; et cette sainte Anne,

1. Tableau de 21 pieds de large sur 14 de haut ; n° 10. Appartenait au roi de Prusse.

2. Tableau de 9 pieds de hauteur sur 6 de largeur ; n° 14. Pour l'église Saint-Louis, à Versailles.

qu'en dites-vous? Sachez, monsieur Pierre, qu'il ne faut pas copier, ou copier mieux; et de quelque manière qu'on fasse, il ne faut pas médire de ses modèles.

La *Fuite en Égypte* est traitée d'une manière piquante et neuve; mais le peintre n'a pas su tirer parti de son idée. La Vierge passe sur le fond du tableau, portant entre ses bras l'enfant Jésus. Elle est suivie de Joseph et de l'âne qui porte le bagage. Sur le devant sont des pâtres prosternés, les mains tournées de son côté et lui souhaitant un heureux voyage. Le beau tableau, si le peintre avait su faire des montagnes au pied desquelles la Vierge eût passé; s'il eût su faire ces montagnes bien droites, bien escarpées et bien majestueuses; s'il eût su les couvrir de mousse et d'arbustes sauvages; s'il eût su donner à sa Vierge de la simplicité, de la beauté, de la grandeur, de la noblesse; si le chemin qu'elle eût suivi eût conduit dans les sentiers de quelque forêt bien solitaire et bien détournée; s'il eût pris son moment au point du jour ou à sa chute! Mais rien de tout cela. C'est qu'il n'a pas senti la richesse de son idée. C'est un tableau à refaire, et le sujet en vaut la peine.

La *Décollation de saint Jean*, encore pauvre production. Le corps du saint est à terre. L'exécuteur tient le couteau avec lequel il a tranché la tête; il montre cette tête à Hérodiade. Cette tête est livide, comme s'il y avait plusieurs jours d'écoulés depuis l'exécution; il n'en tombe pas une goutte de sang. La jeune fille qui tient le plat sur lequel elle sera posée, détourne la tête en tendant le plat : cela est bien; mais l'Hérodiade paraît frappée d'horreur : ce n'est pas cela. Il faut d'abord qu'elle soit belle, mais de cette sorte de beauté qui s'allie avec la cruauté, avec la tranquillité et la joie féroce. Ne voyez-vous pas que ce mouvement d'horreur l'excuse, qu'il est faux, et qu'il rend votre composition froide et commune? Voici le discours qu'il fallait me faire lire sur le visage d'Hérodiade : « Prêche à présent; appelle-moi adultère à présent : tu as enfin obtenu le prix de ton insolence. » Le peintre n'a pas senti l'effet du sang qui eût coulé le long du bras de l'exécuteur, et arrosé le cadavre même. Mais je l'entends qui me répond : « Eh! qui est-ce qui eût osé regarder cela? » J'aime bien les tableaux de ce genre dont on détourne la vue, pourvu que ce soit d'horreur, et non de dégoût. Qu'y a-t-il de plus horrible que l'action et le sang-froid de la



Judith de Rubens? Elle tient le sabre, et elle l'enfonce tranquillement dans la gorge d'Holopherne!

Et que fera le roi de Prusse de ce mauvais *Jugement de Pâris?* Qu'est-ce que ce Pâris? Est-ce un pâtre? Est-ce un galant? Donne-t-il, refuse-t-il la pomme? Le moment est mal choisi. Pâris a jugé. Déjà une des déesses, perdue dans les nues, est hors de la scène; l'autre, retirée dans un coin, est de mauvaise humeur. Vénus, tout entière à son triomphe, oublie ce qui se passe à côté d'elle, et Pâris n'y pense pas davantage. Voilà trois groupes que rien ne lie. Vous avez raison de dire qu'il y a dans ce tableau de quoi découper trois beaux éventails. C'est que c'est une grande affaire que de remplir une toile de vingt et un pieds de large sur quatorze de haut; c'est que la composition n'est pas la partie brillante de nos artistes; c'est, comme je crois vous l'avoir déjà dit, que tout l'effet d'un pareil tableau dépend du paysage, du moment du jour et de la solitude. Si les déesses viennent déposer leurs vêtements pour exposer leurs charmes les plus secrets aux yeux d'un mortel, c'est sans doute dans un endroit de la terre écarté. Que la scène se passe donc au bout de l'univers; que l'horizon soit caché de tous côtés par de hautes montagnes; que tout annonce l'éloignement des regards indiscrets; que de nombreux troupeaux paissent dans la prairie et sur les coteaux; que le taureau poursuive en mugissant la génisse; que deux béliers se menacent de la corne pour une brebis qui paît tranquillement auprès; qu'un bouc jouisse à l'écart d'une chèvre; que tout ressente la présence de Vénus, et m'inspire la corruption du juge : tout, excepté le chien de Pâris, que je ferai dormir à ses pieds. Que Pâris me paraisse un pâtre important; qu'il soit jeune, vigoureux et d'une beauté rustique; qu'il soit assis sur un bout de rocher; que de vieux arbres qui ont pris racine sur ce rocher et qui le couronnent, entrelacent leurs branches touffues au-dessus de sa tête; que le soleil penche vers son couchant; que ses rayons, dorant le sommet des montagnes et la sommité des arbres, viennent éclairer pour un moment encore le lieu de la scène. Que les trois déesses soient en présence de Pâris; que Vénus semble de préférence arrêter ses regards; qu'elles soient toutes les trois si belles, que je ne sache moi-même à qui accorder la pomme; que chacune ait sa beauté particulière; qu'elles

soient toutes nues; que Vénus ait seulement son ceste, Pallas son casque, Junon son bandeau. Point de vêtement qu'autant qu'il sert à désigner; et si le peintre pouvait s'en passer tout à fait je ne l'estimerais que davantage. Point d'Amour qui décoche un trait, ou qui écarte adroitement un voile; ces idées sont trop petites. Point de Grâces, les Grâces étaient à la toilette de Vénus; mais elles n'ont point accompagné la déesse. D'ailleurs le secours de l'Amour et des Grâces en affaiblirait d'autant la victoire de Vénus; c'est la pauvreté d'idées qui fait employer ces faux accessoires. Que Pâris tienne la pomme, mais qu'il ne l'offre pas; qu'il soit dans l'ombre; que la lumière qui vient d'en haut arrive sur les déesses diversement rompue par les arbres pénétrés par les rayons du soleil; qu'elle se partage sur elles et les éclaire diversement; que le peintre s'en serve pour faire sortir tout l'éclat de Vénus. Vénus ne redoute pas la lumière. Après Vénus, Junon est la moins pudique des trois déesses. J'aimerais assez qu'on ne vît Minerve que par le dos, et qu'elle fût la moins éclairée. Que tout particulièrement annonce un grand silence, une profonde solitude et la chute du jour. Voilà, mes amis, ce qu'il faut savoir imaginer et exécuter, quand on se propose un pareil sujet. En se passant de ces choses, on ne fait qu'un mauvais tableau. Je n'ai parlé ici que de l'ordonnance, du site, du paysage, du local; mais qui est-ce qui imaginera le caractère et la tête de Pâris? Qui est-ce qui donnera aux déesses leurs vraies physionomies? Qui est-ce qui me montrera leurs perplexités et celle du juge? En un mot, qui est-ce qui donnera l'âme à la scène? Ce ne sera ni moi ni M. Pierre. Sans le charme du paysage, avec quelque succès qu'on se tire des figures, on ne réussira qu'à moitié; sans les figures et leurs caractères bien pris, sans l'âme, quel que soit le charme du paysage, on n'aura qu'un petit succès : il faut réunir les deux conditions.

NATTIER.

Le *Portrait de feu Madame Infante* [1] en habit de chasse est détestable. Cet homme-là n'a donc point d'ami qui lui dise la vérité?

1. Tableau de 5 pieds sur 4; n° 15. Actuellement à Versailles, n° 3,875 du *Catalogue* de M. Eudore Soulié.

M. HALLÉ.

Il n'y a pas, à mon gré, un morceau de M. le professeur Hallé qui vaille.

Les Génies de la Poésie, de l'Histoire, de la Physique et de l'Astronomie[1], sujets de dessus de porte dont on se propose de faire une tapisserie : c'est un charivari d'enfants. Toile immense, et beaucoup de couleurs.

Je ne sais si M. le professeur Hallé est un grand dessinateur; mais il est sans génie. Il ne connaît pas la nature; il n'a rien dans la tête, et c'est un mauvais peintre. Encore une fois, je ne me connais pas en dessin, et c'est toujours le côté par lequel l'artiste se défend contre l'homme de lettres. J'ai peur que les autres ne s'entendent pas plus en dessin que moi. Nous ne voyons jamais le nu; la religion et le climat s'y opposent. Il n'en est pas de nous ainsi que des Anciens, qui avaient des bains, des gymnases, peu d'idée de la pudeur, des dieux et des déesses faits d'après des modèles humains, un climat chaud, un culte libertin. Nous ne savons ce que c'est que les belles proportions. Ce n'est pas sur une fille prostituée, sur un soldat aux gardes qu'on envoie chercher quatre fois par an, que cette connaissance s'acquiert. Et puis nos ajustements corrompent les formes. Nos cuisses sont coupées par des jarretières, le corps de nos femmes étranglé par des corps, nos pieds défigurés par des chaussures étroites et dures. Nous avons de la beauté deux jugements opposés, l'un de convention, l'autre d'étude. Ce jugement contradictoire, d'après lequel nous appelons beau dans la rue et dans nos cercles ce que nous appellerions laid dans l'atelier, et beau dans l'atelier ce qui nous déplairait dans la société, ne nous permet pas d'avoir une certaine sévérité de goût; car il ne faut pas croire qu'on fasse comme on veut abstraction de ses préjugés, ni qu'on en ait impunément.

Mais nous voilà loin du professeur Hallé et de ses tableaux. Je laisse là ses deux petites pastorales où il y a la fausseté de

1. Tableau de 10 pieds en carré, n° 16. Au roi; destiné à être exécuté en tapisserie dans la manufacture des Gobelins.



Boucher sans son imagination, sa facilité et son esprit, et ses autres petits tableaux, et j'en viens à sa grande composition. C'est un *Saint Vincent de Paul* qui prêche[1]. Quel prédicateur, et quel auditoire !

Le saint est assis dans la chaire. Il a la main droite étendue; il tient son bonnet carré de la gauche, et il est penché vers son auditoire attentif, mais tranquille. Je voudrais bien que M. le professeur me dît quel est le moment qu'il a choisi. Ce bonnet carré m'apprend que le sermon commence ou qu'il finit; mais lequel des deux? Et puis ces deux instants sont également froids. Quand un artiste introduit dans une composition un saint embrasé de l'amour de Dieu et prêchant sa loi à des peuples, et qu'il lui met un bonnet carré à la main, comme à un homme qui entre dans une compagnie et qui la salue poliment, je lui dirais volontiers : Vous n'êtes qu'un plat, et vous vous mêlez d'un métier de génie : faites autre chose. Il n'y a que deux mauvais moments dans votre sujet, et c'est précisément l'un des deux que vous prenez. Il n'était pourtant pas trop difficile d'imaginer qu'au milieu de la péroraison l'orateur eût été transporté, et que son auditoire eût partagé sa passion. Et puis, croyez-vous qu'il fût indifférent de savoir, avant de prendre le crayon ou le pinceau, quel était le sujet du sermon? si c'était ou l'effroi des jugements de Dieu, ou la confiance dans la miséricorde divine, ou le respect pour les choses saintes, ou la vérité de la religion, ou la commisération pour les pauvres, ou un mystère, ou un point de morale, ou les dangers des passions, ou les devoirs de l'état, ou la fuite du monde? Ignorez-vous ce que votre orateur dit? Comment saurez-vous le visage qu'il doit avoir et l'impression qui doit se mêler avec l'attention dans les visages de vos auditeurs? Ne sentez-vous pas que si le sermon est des jugements de Dieu, votre orateur aura l'air sombre et recueilli, et que votre auditoire prendra le même caractère; que si le sermon est de l'amour de Dieu, votre orateur aura les yeux tournés vers le ciel, et qu'il sera dans une extase que les peuples qui l'écoutent partageront; que s'il prêche la commisération pour les pauvres, il aura le regard

1. Tableau de 11 pieds de haut sur [illegible] à Versailles.

attendri et touché, et qu'il en sera de même de ses auditeurs? Allez sous le cloître des Chartreux; voyez le tableau de la Prédication, et dites-moi s'il y a le moindre doute que le sermon ne soit de la sévérité des jugements de Dieu? Et où avez-vous pris votre auditoire? De petites femmes, de jeunes garçons, des sœurs du pot, des enfants, pas un homme de poids. Comme cela est distribué et peint! C'est un des plus grands éventails que j'aie vus de ma vie. J'en excepte deux figures qui sont à gauche sur le devant; c'est une femme qui tient son enfant. Elle me paraît si bien peinte, si bien dessinée, de si bon goût; l'enfant est si bien aussi, que si M. le professeur voulait être sincère, il nous dirait où il a fait cet emprunt. Mais abandonnons le pauvre M. Hallé à son sort, et passons à un homme qui en vaut bien un autre; c'est Vien. J'observerai seulement, en finissant cet article, qu'à parler à la rigueur, un peintre quelquefois, par un tour de tête particulier, préférera un moment tranquille à un moment agité; mais à quels efforts de génie ne s'engage-t-il pas alors? Quels caractères de tête ne faudra-t-il pas qu'il donne à son orateur et à ses auditeurs? Par combien de beautés, les unes techniques, les autres d'invention et de détail, ne faudra-t-il pas qu'il rachète le choix défavorable de l'instant? Alors point de milieu : sa composition est plate ou sublime. M. Hallé a choisi l'instant défavorable dans sa *Prédication de saint Vincent de Paul;* mais sa composition n'est pas sublime.

VIEN.

Vien a de la vérité, de la simplicité, une grande sagesse dans ses compositions; il paraît s'être proposé Le Sueur pour modèle. Il a plusieurs qualités de ce grand maître; mais il lui manque sa force et son génie. Je crois que Le Sueur a aussi le goût plus austère.

Zéphyre et Flore[1], morceau de plafond. Ce sont deux figures liées par des guirlandes sur un fond bleu. Le Zéphyre me paraît avoir de la légèreté; la Flore est une figure muette qui ne me dit rien.

Psyché qui vient avec sa lampe surprendre et voir l'Amour

1. Tableau de 14 pieds de largeur sur 9 pieds 4 pouces de hauteur; n° 21.

endormi. Les deux figures sont de chair; mais elles n'ont ni l'élégance, ni la grâce, ni la délicatesse qu'exigeait le sujet. L'Amour me paraît grimacer. Psyché n'est point cette femme qui vient en tremblant sur la pointe du pied; je n'aperçois point sur son visage ce mélange de crainte, de surprise, d'amour, de désir et d'admiration qui devrait y être. Ce n'est pas assez de me montrer dans Psyché la curiosité de voir l'Amour; il faut que j'y aperçoive encore la crainte de l'éveiller. Elle devrait avoir la bouche entr'ouverte et craindre de respirer. C'est son amant qu'elle voit, qu'elle voit pour la première fois, au hasard de le perdre. Quelle joie de le voir et de le voir si beau! Oh! que nos peintres ont peu d'esprit! qu'ils connaissent peu la nature! La tête de Psyché devrait être penchée vers l'Amour; le reste de son corps porté en arrière, comme il est lorsqu'on s'avance vers un lieu où l'on craint d'entrer et dont on est prêt à s'enfuir; un pied posé et l'autre effleurant la terre. Et cette lampe, en doit-elle laisser tomber la lumière sur les yeux de l'Amour? Ne doit-elle pas la tenir écartée, et interposer sa main, pour en amortir la clarté? Ce serait d'ailleurs un moyen d'éclairer le tableau d'une manière bien piquante. Ces gens-là ne savent pas que les paupières ont une espèce de transparence; ils n'ont jamais vu une mère qui vient la nuit voir son enfant au berceau, une lampe à la main, et qui craint de l'éveiller.

• La *Jeune Grecque qui orne un vase de bronze avec une guirlande de fleurs*[1]. Le sujet est charmant; mais qu'exige-t-il? Une grande pureté de dessin, une grande simplicité de draperie, une élégance infinie dans toute la figure. Je demande si cela y est. De l'ingénuité, de l'innocence et de la délicatesse dans le caractère de la tête. Je demande si cela y est. Toute la grâce possible dans les bras et dans leur action. Je demande encore si cela y est. C'est que c'était là le sujet d'un bas-relief et non d'un tableau.

Je n'ai remarqué ni l'*Hébé* du même peintre, ni la *Musique*, ni ses autres tableaux. Pour son *Saint Germain*[2], qui donne une médaille à sainte Geneviève en[illegible]fant, je crois que

1. Tableau de 2 pieds 9 pouces de haut [illegible]
2. Tableau de 11 pieds de hauteur sur [illegible] Louis, de Versailles.

celui qui ne voit pas avec la plus grande satisfaction ce morceau, n'est pas digne d'admirer Le Sueur. Rien ne m'en paraît sublime; mais tout m'en paraît beau. Je n'y trouve rien qui me transporte, mais tout m'en plaît et m'arrête. Il y règne d'abord une tranquillité, une convenance d'actions, une vérité de disposition, qui charment. Le saint Germain est assis; il est vêtu de ses habits pontificaux. La jeune sainte est à genoux devant lui. Il lui présente la médaille; elle étend la main pour la recevoir. Derrière saint Germain, il y a un autre évêque et quelques ecclésiastiques; derrière la sainte, son père et sa mère; son père qui a l'air d'un bon homme et sa mère pénétrée d'une joie qu'elle ne peut contenir. Entre la sainte et l'évêque, un aumônier en grand surplis, un peu penché, d'un beau caractère, et qui fait le plus bel effet. Autour de l'aumônier, des peuples qui s'élèvent sur leurs pieds et qui cherchent à voir la sainte. La sainte est dans la première jeunesse; son vêtement est simple, à taille élégante et légère. Ce sont l'innocence et la grâce mêmes; le vieil évêque a le caractère qu'il doit avoir. Et puis, une lumière douce, diffuse sur toute la composition, comme on la voit dans la nature, large, s'affaiblissant ou se fortifiant d'une manière imperceptible. Point de places luisantes; point de taches noires; et avec tout cela une vérité et une sagesse qui vous attachent secrètement. On est au milieu de la cérémonie; on la voit, et rien ne vous détrompe. Peu de tableaux au Salon où il y ait autant à louer; aucun où il y ait moins à reprendre. Les natures ne sont ici ni poétiques ni grandes; c'est la chose même, sans presque aucune exagération. Ce n'est pas la manière de Rubens, ce n'est pas le goût des écoles italiennes, c'est la vérité, qui est de tous les temps et de toutes les contrées.

DESHAYS.

J'avais bien de l'impatience d'arriver à Deshays. Ce peintre est, à mon sens, le premier peintre de la nation; il a plus de chaleur et de génie que Vien, et il ne le cède aucunement pour le dessin et pour la couleur à Van Loo, qui ne fera jamais rien qu'on puisse comparer au *Saint André*[1] ni au *Saint*

1. Tableau de 14 pieds de haut sur 6 de large; n° 29. Pour l'église Saint-André de Rouen. Aujourd'hui au musée de cette ville; gravé par Parizeau.

Victor[1] de Deshays. Deshays me rappelle les temps de Santerre, de Boulogne, de Le Brun, de Le Sueur et des grands artistes du siècle passé. Il a de la force et de l'austérité dans sa couleur; il imagine des choses frappantes; son imagination est pleine de grands caractères; qu'ils soient à lui ou qu'il les ait empruntés des maîtres qu'il a étudiés, il est sûr qu'il sait se les approprier, et qu'on n'est pas tenté, en regardant ses compositions, de l'accuser de plagiat. Sa scène vous attache et vous touche; elle est grande, pathétique et violente. Il n'y eut sur le *Saint Barthélemy* qu'il exposa au dernier Salon qu'une seule voix, et ce fut celle de l'admiration. Son *Saint Victor* et son *Saint André* de cette année ne lui sont point inférieurs.

Il y a des passions bien difficiles à rendre; presque jamais on ne les a vues dans la nature. Où donc en est le modèle? où le peintre les trouve-t-il? qu'est-ce qui me détermine, moi, à prononcer qu'il a trouvé la vérité? Le fanatisme et son atrocité muette règnent sur tous les visages du tableau de *Saint Victor*; elle est dans ce vieux préteur qui l'interroge, et dans ce pontife qui tient un couteau qu'il aiguise, et dans le saint dont les regards décèlent l'aliénation d'esprit, et dans les soldats qui l'ont saisi et qui le tiennent; ce sont autant de têtes étonnées. Comme ces figures sont distribuées, caractérisées, drapées! comme tout en est simple et grand! l'affreuse, mais la belle poésie! Le préteur est élevé sur son estrade; il ordonne; la scène se passe au-dessous; les beaux accessoires! Ce Jupiter brisé, cet autel renversé, ce brasier répandu! Quel effet entre ces natures féroces ne produit point ce jeune acolyte d'une physionomie douce et charmante, agenouillé entre le sacrificateur et le saint! A gauche de celui qui regarde le tableau, le préteur et ses assistants élevés sur une estrade; au-dessous, du même côté, le sacrificateur, son dieu et son autel renversé; à côté vers le milieu, le jeune acolyte; vers la droite, le saint debout et lié; derrière le saint, les soldats qui l'ont amené; voilà le tableau. Ils disent que le saint Victor a plus l'air d'un homme qui insulte et qui brave, que d'un homme ferme et tranquille qui ne craint rien et qui attend; laissons-les dire. Rappelons-nous les vers que Corneille a mis dans la bouche de

1. Tableau de 10 pieds de haut sur 6 de large; n° 30.

Polyeucte. Imaginons d'après ces vers la figure d'un fanatique qui les prononce, et nous verrons le saint Victor de Deshays.

Son *Saint André* a un genou sur le chevalet, il y monte; un bourreau l'embrasse par le corps, et le traîne d'une main par sa draperie et de l'autre par les cuisses; un autre le frappe d'un fouet; un troisième lie et prépare un faisceau de verges. Des soldats écartent la foule. Une mère, plus voisine de la scène que les autres, garantit son enfant avec inquiétude. Il faut voir l'effroi et la curiosité de l'enfant. Le saint a les bras élevés, la tête renversée, et les regards tournés vers le ciel; une barbe touffue couvre son menton. La constance, la foi, l'espérance et la douleur sont fondues sur son visage, qui est d'un caractère simple, fort, rustique et pathétique; on souffre beaucoup à le voir. Une grosse draperie jetée sur le haut de sa tête retombe sur ses épaules. Toute la partie supérieure de son corps est nue par devant : ce sont bien les chairs, les rides, les muscles raides et secs, toutes les traces de la vieillesse. Il est impossible de regarder longtemps sans terreur cette scène d'inhumanité et de fureur. Toutes les figures sont grandes, la couleur vraie; la scène se passe sous la tribune du préteur et de ses assistants. A droite de celui qui regarde, le préteur dans sa tribune avec ses assistants; au-dessous, un bourreau et le chevalet; vers le milieu, de l'autre côté du chevalet, le saint debout, appuyé d'un genou sur le chevalet; derrière le saint, un bourreau qui le frappe de verges; aux pieds de celui-ci, un autre bourreau qui lie un faisceau de verges; derrière ces deux licteurs, un soldat qui repousse la foule : voilà la machine. Il faut voir après cela les détails, les têtes de ces satellites, leurs actions, le caractère du préteur et de ses assistants; toute la figure du saint, tout le mouvement de la scène. Ma foi, ou il faut brûler tout ce que les plus grands peintres de temples ont fait de mieux, ou compter Deshays parmi eux.

Tout est beau dans le *Saint Benoît*[1] qui, près de mourir, vient recevoir le viatique à l'autel; et l'acolyte qui est derrière le célébrant, et le célébrant avec son dos voûté, et sa tête rase et penchée; et le jeune enfant vêtu de blanc qui est à genoux à côté du célébrant, et le second acolyte qui, placé debout

1. Tableau de 8 pieds de haut sur 6 de large; n° 32. Aujourd'hui au musée d'Orléans.

derrière le saint, le soutient un peu; et les assistants. La distribution des figures, la couleur, les caractères des têtes, en un mot toute la composition me ferait le plus grand plaisir, si le saint Benoît était comme je le souhaite, et, ce me semble, comme le moment l'exige. C'est un moribond, c'est un homme embrasé de l'amour de son Dieu, qu'il vient recevoir à l'autel malgré la défaillance de ses forces. Je demande s'il est permis au peintre de l'avoir fait aussi droit, aussi ferme sur ses genoux. Je demande si, malgré la pâleur de son visage, on ne lui accorde pas encore plusieurs années de vie. Je demande s'il n'eût pas été mieux que ses jambes se fussent dérobées sous lui; qu'il eût été soutenu par deux ou trois religieux; qu'il eût eu les bras un peu étendus, la tête renversée en arrière, avec la mort sur les lèvres et l'extase sur le visage, avec un rayon de sa joie. Mais si le peintre eût donné cette expression forte à son saint Benoît, voyez, mon ami, ce qui en serait rejailli sur le reste! Ce léger changement dans la principale figure aurait influé sur toutes les autres. Le célébrant, au lieu d'être droit, touché de commisération, se serait incliné davantage; la peine et la douleur auraient été plus fortes dans tous les assistants. Voilà un morceau de peinture d'après lequel on ferait toucher à l'œil à de jeunes élèves, qu'en altérant une seule circonstance on altère toutes les autres, ou bien la vérité disparaît. On en ferait un excellent chapitre de la force de l'unité; il faudrait conserver la même ordonnance, les mêmes figures, et proposer d'exécuter le tableau d'après différents changements qu'on ferait dans la figure du communiant.

Le *Saint Pierre délivré de la prison*[1] est un morceau ordinaire. La tête du saint est belle; mais on se rappelle le même sujet peint dans un des tableaux placés autour de la nef de Notre-Dame, et l'on sent tout à coup que le peintre de ce dernier a mieux entendu l'effet des ténèbres sur la lumière artificielle. La lumière de Deshays est pâle et blafarde; celle de son prédécesseur est rougeâtre, obscure, foncée : on y discerne ces masses de corpuscules qui voltigent dans les rayons, et leurs donnent de la forme. Il y a là plus de silence, plus d'effroi, plus de nuit.

1. Tableau de 11 pieds de haut sur 6 de large; n° 31. Pour Versailles; gravé par Parizeau.

La *Sainte Anne faisant lire la sainte Vierge*[1]; ce n'est pas cela. La sainte Anne fait une lecture, et la sainte Vierge l'écoute. Vous ne pouvez pas souffrir les anges à cause de leurs ailes; moi je suis choqué des mains jointes dans les sujets tirés de l'histoire ancienne sacrée ou profane. Chaque peuple a ses signes de vénération, et il me semble que l'action de joindre les mains n'est ni des idolâtres anciens, ni des Juifs, ni même des premiers chrétiens. J'ai dans la tête que la date des mains jointes est nouvelle.

Le goût de Boucher gagne, surtout dans les petites compositions; cela me fâche. Voyez les *Caravanes*[2] de Deshays. On dirait qu'il a renoncé à sa couleur, à sa sévérité, à son caractère, pour prendre la touche et la manière de son confrère.

On a placé le *Saint Benoît* de Deshays vis-à-vis du *Saint Germain* de Vien. Au premier coup d'œil on croirait que ces deux morceaux sont de la même main. Cependant, avec un peu d'attention, on trouve plus de douceur dans Vien, et plus de nerf dans Deshays; mais on reconnaît toujours deux élèves de Le Sueur.

AMÉDÉE VAN LOO[3].

Le *Baptême de Jésus-Christ*[4], la *Guérison miraculeuse de saint Roch*[5] et les *Satyres*[6], sont quatre tableaux d'Amédée Van Loo, autre cousin de notre Carle. Les deux tableaux de la mythologie chrétienne me paraissent mauvais, les deux de la mythologie païenne excellents. Je dirai du *Baptême*, comme j'ai dit du *Sommeil de saint Joseph*, que l'un est un baptême, comme l'autre est un sommeil. Je vois ici un homme qui dort, là un homme à qui l'on verse de l'eau sur la tête; toute composition dont on s'en tient à nommer le sujet, sans ajouter ni

1. N° 34.

2. Deux petits tableaux. Vente Trouard (1779) : 1,507 livres.

3. Charles-Amédée-Philippe Van Loo, fils et élève de Jean-Baptiste Van Loo, né à Turin en 1718, mort en 1790. Il était, en 1761, adjoint à professeur et avait le titre de peintre du roi de Prusse.

4. Tableau de 11 pieds 5 pouces de hauteur sur 7 pieds 4 pouces de largeur; n° 36. Pour l'église Saint-Louis, de Versailles.

5. Tableau de 8 pieds de haut sur 5 de large; n° 37.

6. Deux tableaux de chacun 4 pieds 6 pouces de haut sur 3 pieds 6 pouces de large; n° 38.

éloge ni critique, est médiocre. C'est bien pis quand on cherche le sujet, et qu'après l'avoir appris ou deviné on s'en tient à dire comme de la *Guérison miraculeuse de saint Roch :* c'est un pauvre assis à terre, vis-à-vis d'un ange qui lui dit je ne sais quoi.

En revanche, les *Deux Familles de satyres* me font un vrai plaisir. J'aime ce satyre à moitié ivre qui semble avec ses lèvres humer et savourer encore le vin. J'aime ses tréteaux rustiques, ses enfants, sa femme qui sourit et se plaît à l'achever. Il y a là dedans de la poésie, de la passion, des chairs, du caractère.

Est-ce que l'idée de ce tonneau percé par l'autre satyre ; ces jets de vin qui tombent dans la bouche de ses petits enfants étendus à terre sur la paille; ces enfants gras et potelés; cette femme qui se tient les côtés de rire de la manière dont son mari allaite ses enfants pendant son absence, ne vous plaît pas? Et puis, voyez comme cela est peint. Est-ce que ces chairs-là ne sont pas bien vraies? est-ce que tous ces êtres bizarres-là n'ont pas bien la physionomie de leur espèce capripède?

Il me semble que nos peintres sont devenus coloristes. Les autres années le Salon avait, s'il m'en souvient, un air sombre, terne et grisâtre; son coup d'œil cette fois-ci fait un autre effet. Il approche de celui d'une foire qui se tiendrait en pleine campagne où il y aurait des prés, des bois, des arbres, des champs et une foule d'habitants de la ville et de la campagne, diversement vêtus et mêlés les uns avec les autres. Si ma comparaison vous paraît singulière, elle est juste, et je suis persuadé que nos peintres n'en seraient pas mécontents.

La couleur est dans un tableau ce que le style est dans un morceau de littérature. Il y a des auteurs qui pensent; il y a des peintres qui ont de l'idée. Il y a des auteurs qui savent distribuer leur matière; il y a des peintres qui savent ordonner un sujet. Il y a des auteurs qui ont de l'exactitude et de la justesse; il y a des peintres qui connaissent la nature et qui savent dessiner ; mais de tous les temps le style et la couleur ont été des choses précieuses et rares. Il est vrai que le sort du peintre ne ressemble pas en tout à celui de l'écrivain. C'est le style qui assure l'immortalité à un ouvrage de littérature; c'est cette qualité qui charme les contemporains de l'auteur, et qui charmera les siècles à venir. Au contraire la couleur d'un mor-

ceau de peinture passe. La réputation d'un grand peintre ne s'étend souvent parmi ses contemporains et ne se transmet à la postérité que par les qualités que la gravure peut conserver[1]. Ainsi le mérite du coloris disparaît. Au reste la gravure ôte quelquefois des défauts à un tableau; mais quelquefois aussi elle lui en donne. Dans un tableau, par exemple, vous ne prendrez jamais une statue pour un personnage vivant. Elle n'aura jamais l'air équivoque sur la toile; mais il n'en sera pas de même sur le cuivre.

CHALLE.

Des trois tableaux de Challe, la *Cléopâtre expirante*[2], le *Socrate sur le point de boire la ciguë*[3], et le *Guerrier qui raconte ses aventures*[4], on n'en remarque aucun, et l'on a tort. Le Socrate condamné en vaut la peine autant qu'aucun autre morceau du Salon. Je sais grand gré à notre Napolitain[5] de l'avoir déterré dans le coin obscur où on l'a placé. Il a l'air d'être peint il y a cent ans; mais il est bien plus vieux encore pour la manière que pour la couleur. On dirait que c'est une copie d'après quelque bas-relief antique. Il y règne une simplicité, une tranquillité, surtout dans la figure principale, qui n'est guère de notre temps. Socrate est nu; il a les jambes croisées. Il tient la coupe; il parle; il n'est pas plus ému que s'il faisait une leçon de philosophie; c'est le plus sublime sang-froid. Il n'y avait qu'un homme d'un goût exquis qui pût remarquer ce morceau. *Non est omnium.* Il faut être fait à la sagesse de l'art antique; il faut avoir vu beaucoup de bas-reliefs, beaucoup de médailles, beaucoup de pierres gravées. Socrate est la seule figure très-apparente. Les philosophes qui se désolent sont enfoncés et comme perdus dans un fond obscur et noir. Cela veut être vu de plus près. L'enfant qui recueille sur des tablettes les dernières paroles de Socrate me paraît très-beau, et de caractère, et de couleur, et de simplicité, et de lumière. Cependant il faut

1. Voyez le tableau d'*Esther et d'Assuérus*, peint par Poussin, et le même morceau gravé par Poilly.

2. Tableau de 5 pieds 10 pouces de hauteur sur 5 pieds de largeur; n° 39.

3. Tableau de 8 pieds de large sur 6 pieds 6 pouces de haut; n° 40.

4. Paysage de 4 pieds 6 pouces de haut sur 3 pieds 6 pouces de large; n° 41.

5. Galiani, avec qui Diderot paraît avoir visité assidûment le Salon de 1761.

attendre que ce morceau soit décroché et mis sur le chevalet pour confirmer ou rétracter ce jugement. S'il se soutient de près, nous nous écrierons tous : Comment est-il arrivé à Challe de faire une belle chose?

La *Cléopâtre* se meurt, et le serpent est encore sur son sein. Que fait là ce serpent? Mais s'il eût été bien loin, comme le choix du moment l'exigeait, qui est-ce qui aurait reconnu Cléopâtre? C'est que le choix du moment est vicieux. Il fallait prendre celui où cette femme altière, déterminée à tromper l'orgueil romain qui la destinait à orner un triomphe, se découvre la gorge, sourit au serpent, mais de ce souris dédaigneux qui retombe sur le vainqueur auquel elle va échapper, et se fait mordre le sein. Peut-être l'expression eût-elle été plus terrible et plus forte si elle eût souri au serpent attaché à son sein. Celle de la douleur serait misérable, celle du désespoir commune. Le choix du moment où elle expire ne donne pas une Cléopâtre, il ne donne qu'une femme expirante par la morsure d'un serpent. Ce n'est plus l'histoire de la reine d'Alexandrie, c'est un accident de la vie.

Je ne sais ce que c'est que ce *Guerrier qui raconte ses aventures*, je ne l'ai point vu; mais je voudrais bien voir de près le *Socrate* condamné.

CHARDIN.

On a de Chardin un *Benedicite*[1], des *Animaux*[2], des *Vanneaux*[3], quelques autres morceaux. C'est toujours une imitation très-fidèle de la nature, avec le faire qui est propre à cet artiste; un faire rude et comme heurté; une nature basse, commune et domestique. Il y a longtemps que ce peintre ne finit plus rien; il ne se donne plus la peine de faire des pieds et

1. N° 42. Répétition du tableau du Louvre (n° 99), mais avec des changements. Il appartenait à M. Fortier, notaire. Vendu 900 livres à sa vente en 1770. Chardin avait déjà fait une première étude de ce sujet en 1740. Celle-ci paraît être la toile qui a été exposée en 1860, au profit de la Caisse de secours des artistes (*Catalogue* rédigé par M. Ph. Burty), et qui appartenait alors à M. Eudoxe Marcille; si ce n'est celle de la collection Lacaze, vendue vente Denon (1826) 219 fr. 95 cent. et vente Saint (1846) 501 fr. Gravé par Lépicié.

2. N° 43. Plusieurs tableaux appartenant à M. Aved, conseiller à l'Académie.

3. N° 44. Ils appartenaient à M. Silvestre, maître à dessiner du roi.

des mains. Il travaille comme un homme du monde qui a du talent, de la facilité, et qui se contente d'esquisser sa pensée en quatre coups de pinceau. Il s'est mis à la tête des peintres négligés, après voir fait un grand nombre de morceaux qui lui ont mérité une place distinguée parmi les artistes de la première classe. Chardin est homme d'esprit, et personne peut-être ne parle mieux que lui de la peinture. Son tableau de réception[1], qui est à l'Académie, prouve qu'il a entendu la magie des couleurs. Il a répandu cette magie dans quelques autres compositions, où se trouvant jointe au dessin, à l'invention et à une extrême vérité, tant de qualités réunies en font dès à présent des morceaux d'un grand prix. Chardin a de l'originalité dans son genre. Cette originalité passe de sa peinture dans la gravure. Quand on a vu un de ses tableaux, on ne s'y trompe plus; on le reconnaît partout. Voyez sa *Gouvernante avec ses enfants*, et vous aurez vu son *Benedicite*.

LA TOUR.

Les pastels de M. de La Tour sont toujours comme il les sait faire. Parmi ceux qu'il a exposés cette année, le portrait du vieux *Crébillon* à la romaine, la tête nue, et celui de *M. Laideguive*, notaire, ajouteront beaucoup à sa réputation[2].

FRANCISQUE MILLET[3].

Je ne sais ce que c'est que le *Saint Roch*[4] de Millet, ni moi ni personne. On a caché le *Repos de la Vierge*[5] dans un endroit opposé au jour, où il est impossible de l'apercevoir; et c'est vraisemblablement un bon office de M. Chardin, qui a ordonné cette année le Salon. Les petits *Paysages* de Millet sont confondus avec un grand nombre d'autres du même genre qui ne sont pas sans mérite, et qu'on ne serait ni fâché ni vain de posséder.

1. Connu sous le titre de *la Raie;* est au Louvre sous le n° 96.

2. Tous les pastels de La Tour étaient réunis au livret sous le même numéro : 47. Le portrait de Crébillon se trouve au musée de Saint-Quentin.

3. Petit-fils (?) du peintre anversois Francisque Millet (1644-1680), mort à Versailles en 1777. Il était académicien en 1761.

4. Tableau de 8 pieds 6 pouces de haut sur 4 de large ; n° 48. Pour l'église Saint-Louis, de Versailles.

5. Tableau de 4 pieds de large sur 3 de haut ; n° 49.

BOIZOT[1]

Ah! monsieur Chardin, si Boizot eût été de vos amis, vous auriez mis son *Télémaque chez Calypso*[2] dans l'endroit obscur à côté du *Repos de la Vierge* de Millet. Imaginez que la scène se passe à table. On ne reconnaît Calypso qu'à une sottise qu'elle fait; c'est de présenter une pêche à Télémaque, qui a bien plus d'esprit que la nymphe et son peintre, car il continue le récit de ses aventures sans prendre le fruit qu'on lui offre. Pourriez-vous me dire, mon ami, ce qui se passe dans la tête imbécile d'un artiste, lorsque ayant à caractériser une Calypso, il n'imagine rien de mieux que de lui faire faire les honneurs de la table? Cette pêche présentée au fils d'Ulysse, et le bonnet carré de *Saint Vincent de Paul*, ne sont-ce pas deux idées bien ridicules?

LENFANT[3].

Les deux dessins de bataille de Lenfant existent là bien clandestinement. Ce sont pourtant les *Batailles de Lawfeld* et *de Fontenoy*[4]. C'est qu'il n'y a rien de si ingrat que le genre de Van-der-Meulen. C'est qu'il faut être un grand coloriste, un grand dessinateur, un savant et délicat imitateur de la nature; avoir une prodigieuse variété de ressources dans l'imagination, inventer une infinité d'accidents particuliers et de petites actions, exceller dans les détails, posséder toutes les qualités d'un grand peintre, et cela dans un haut degré, pour contrebalancer la froideur, la monotonie et le dégoût de ces longues files parallèles de soldats, de ces corps de troupes oblongs ou carrés, et la symétrie de notre tactique. Le temps des mêlées, des avantages de l'adresse et de la force de corps, et des grands tableaux de bataille est passé, à moins qu'on ne fasse d'imagination, ou qu'on ne remonte aux siècles d'Alexandre et de César.

1. Né à Paris en 1702, mort dans la même ville en 1782. Était académicien depuis 1737.

2. Tableau d'environ 3 pieds de large sur 2 pieds 6 pouces de haut; n° 51.

3. Pierre Lenfant, né à Anet en 1704, mort en 1787 aux Gobelins. Élève de Ch. Parrocel. Académicien en 1745.

4. Ces tableaux, qui étaient autrefois à l'Hôtel de la Guerre à Versailles, sont aujourd'hui au musée de cette ville.

LE BEL[1].

Le *Soleil couchant*[2] de M. Le Bel arrêtera l'attention de tous ceux qui aiment le Claude Lorrain. M. Le Bel a très-bien rendu un effet de nature très-difficile à rendre; c'est l'affaiblissement et la couleur de lumière du soleil, lorsqu'elle s'élance à travers les vapeurs dont l'atmosphère est quelquefois chargée à l'horizon. Le brouillard éclairé est palpable dans ce morceau. Il a de la profondeur; il s'élève de dessus la toile; l'œil s'y enfonce. Celui qui a vu une fois le soleil rougeâtre, obscurci, n'éclairant fortement qu'un endroit, se lever ou se coucher par un temps nébuleux, reconnaîtra ce phénomène dans le morceau de M. Le Bel. L'éloge détaillé que nous faisons de son tableau, qui n'a été remarqué par personne, prouvera au moins que nous avons bien plus de plaisir à louer qu'à reprendre.

Je ne sais ce que c'est que la *Petite Chapelle*[3] sur le chemin de Conflans. Pour le morceau où l'on voit l'*Intérieur d'une cour de village*[4], cela est si faible, si uni, si léché, qu'on croirait que c'est une copie. Ce n'est pas là Teniers; ce n'est pas même notre Genevois. J'aime mieux regarder sa découpure de la basse-cour au travers d'un verre, que le tableau de M. Le Bel. L'un est froid, et l'autre a de l'invention, de la chaleur et du mouvement.

OUDRY[5].

Personne n'a remarqué le *Retour de Chasse*[6] d'Oudry, ni son *Chat sauvage pris au piége*[7]. Le véritable Oudry est mort il y a quelques années. C'était le premier peintre de notre école pour les tableaux d'animaux, et il n'est pas encore remplacé.

1. Antoine Le Bel (1709-1793) était académicien depuis 1746.
2. Tableau de 4 pieds 4 pouces de large sur 3 pieds 6 pouces de haut; n° 53.
3. Tableau de 3 pieds 3 pouces de hauteur sur 2 pieds 3 pouces de largeur; n° 54.
4. N° 55.
5. Jacques-Charles Oudry, fils de Jacques, né à Paris en 1720, mort à Lausanne en 1778, était académicien depuis 1748 et avait le titre de premier peintre du prince Charles de Lorraine.
6. Tableau de 4 pieds sur 3; n° 56.
7. Tableau de 3 pieds de large sur 2 pieds 6 pouces de haut; n° 57.

BACHELIER.

Vous n'imagineriez jamais que les *Amusements de l'enfance*[1] de Bachelier, c'est cet énorme tableau qui a dix pieds de hauteur sur vingt pieds de long. Il y a des enfants qui grimpent à des arbres; il y en a qui sont montés sur des boucs, sur des béliers; il y en a de toutes sortes d'espèces et de couleurs; mais point de vérité. Ils sont habillés comme jamais des enfants ne l'ont été; tout cela a un air de mascarade qui fait fort mal avec l'air de paysage et de bergerie. Et puis des chèvres, des brebis, des chiens, des animaux qu'on ne reconnaît point; une exagération qui tient partout de la bacchanale. Avec tout cela, mon ami, de quoi faire une belle tapisserie. C'est que la tapisserie ne demande pas la même vérité que la peinture; c'est qu'il faut songer à la durée, à la gaieté d'un appartement, à un autre effet. Aussi les objets sont-ils ici tous détachés les uns des autres; ce sont des groupes isolés, des masses de couleurs tranchantes sur un fond très-éclairé. Bachelier a de l'esprit, et avec cela il ne fera jamais rien qui vaille. Il y a dans sa tête des liens qui garrottent son imagination, et elle ne s'en affranchira jamais, quelque secousse qu'elle se donne. Si vous causiez un instant avec lui, vous croiriez qu'elle va s'échapper et se mettre en liberté; mais bientôt vous reconnaîtriez que les liens sont au-dessus des efforts, et qu'il faudra que cela se remue toute la vie, sans se dresser et partir.

Avez-vous jamais rien vu de si mauvais, avec tant de prétention, que ce *Milon de Crotone*[2]? Premièrement c'est la tête et le bras du Laocoon antique. Mais Laocoon a saisi avec ce bras un des serpents dont il cherche à se débarrasser, et le Milon de Bachelier se laisse bêtement dévorer une jambe par un loup qu'il étranglerait avec sa main libre, s'il songeait à s'en servir. Le Laocoon est dans une situation violente, mais d'aplomb; et l'on ne sait pourquoi le Milon de Bachelier ne tombe pas à la renverse. Et puis, pour le rendre souffrant, il l'a fait contourné, convulsé, strapassé. Mon ami Bachelier, retour-

1. Destiné à être exécuté en tapisserie à la manufacture des Gobelins; n° 58.
2. Tableau de 9 pieds de haut sur 6 de large; n° 59.

nez à vos fleurs et à vos animaux. Si vous différez, vous oublierez de faire des fleurs et des animaux, et vous n'apprendrez point à faire de l'histoire et des hommes.

Sa *Fable du Cheval et du Loup* [1] est fort bien. C'est son grand tableau en encaustique qu'il a réduit et mis à l'huile. Les animaux sont bien, et le paysage a de la grandeur et de la noblesse; mais l'eau qui s'échappe du pied du rocher ressemble à de la crème fouettée, à force de vouloir être écumeuse.

Son *Chat d'Angora* [2] qui guette un oiseau est on ne peut mieux. Physionomie traîtresse; longs poils bien peints, etc.

Il y a de l'esprit, du mouvement et de la chaleur dans l'esquisse [3] de la *Descente de Croix*. J'aimerais mieux avoir croqué ces figures-là, où l'on ne discerne presque rien encore que leur action avec l'ordonnance générale, que de m'être épuisé après ce mauvais *Milon de Crotone*.

VERNET.

Les deux *Vues de Bayonne* [4] que M. Vernet a données cette année sont belles, mais il s'en manque beaucoup qu'elles intéressent et qu'elles attirent autant que ses compositions précédentes. Cela tient au moment du jour qu'il a choisi. La chute du jour a rembruni et obscurci tous les objets. Il y a toujours un grand travail, une grande variété, beaucoup de talent; mais on dirait volontiers en les regardant : « A demain, lorsque le soleil sera levé. » Il est sûr que M. Vernet n'a pas peint ces deux morceaux à l'heure qu'on choisirait pour les admirer. La grande réputation de l'auteur fait aussi qu'on est plus difficile; il mérite bien d'être jugé sévèrement.

ROSLIN [5].

Le tableau où M. Roslin a peint *le Roi reçu à l'Hôtel de*

1. Tableau de 3 pieds sur 2; n° 64.
2. Ou d'*Angola*, comme dit le livret; tableau de 2 pieds sur 18 pouces; n° 65.
3. En grisaille.
4. N°s 67 et 68. De la collection des ports de France, n°s 602 et 603 du musée du Louvre.
5. Alexandre Roslin, né à Malmoë (Suède) en 1718 (M. Eud. Soulié, *Catalogue du Musée de Versailles*), mort en 1793 (Jal, *Dict. critique de Biographie et d'Histoire*), était académicien depuis 1753.



ville de Paris [1] par MM. le gouverneur, le prévôt des marchands et les échevins, après sa maladie et son retour de Metz, est la meilleure satire que j'aie vue de nos usages, de nos perruques et de nos ajustements. Il faut voir la platitude de nos petits pourpoints, de nos hauts-de-chausses qui prennent la mise si juste, de nos sachets à cheveux, de nos manches et de nos boutonnières; et le ridicule de ces énormes perruques magistrales, et l'ignoble de ces larges faces bourgeoises. Ce n'est pas qu'un talent extraordinaire ne puisse tirer parti de cela; car quelle est la difficulté que le génie ne surmonte pas? mais le génie où est-il? Le roi et sa suite occupent tout un côté du tableau. C'est d'un côté son capitaine des gardes, de l'autre son premier écuyer, derrière lui M. le Dauphin, M. le duc d'Orléans et quelques autres seigneurs. L'autre côté du tableau est occupé par la Ville et ses officiers. Ce Louis XV, long, sec, maigre, élancé, vu de profil, sur un plan reculé, avec une petite tête couverte d'un chapeau retapé, est-ce là ce monarque que Bouchardon a immortalisé par sa figure de bronze qui sera érigée sur l'esplanade des Tuileries? Celui de Roslin a l'air d'un escroc qui a la vue basse. Ce n'est pas lui, c'est certainement ce seigneur à large panse qui est si magnifiquement vêtu et qui a la contenance si avantageuse (c'est M. le Premier), qui attire les regards et qu'il faut regarder comme le principal personnage du tableau. Il couvre le roi, qu'on cherche, et qu'on ne distingue que parce qu'il a le chapeau sur sa tête.

Je ne sais si *M. de Marigny* [2] ressemble; mais on le voit assis dans son portrait, la tête bien droite, la main gauche étendue sur une table, la main droite sur la hanche, et les jambes bien cadencées. Je déteste ces attitudes apprêtées. Est-ce qu'on se campe jamais comme cela? Et c'est le directeur de nos académies de peinture, sculpture et architecture qui souffre qu'on le contourne ainsi! Il faut que ni le peintre ni l'homme n'aient vu de leur vie un portrait de Van Dyck; ou bien c'est qu'ils n'en font point de cas.

1. Tableau de 14 pieds de large sur 10 de haut [illegible] grande salle de l'Hôtel de ville. Il a été gravé par [illegible] après Roslin.

2. Tableau de 4 pieds 9 po[illegible] n° 71. Si c'est bien ce portrait qui [illegible] 1767, il a dû subir une sensible réduction [illegible]

Il y a d'autres portraits de Roslin que je n'ai pu regarder après celui de M. de Marigny. On trouve cependant que ce peintre a fait des progrès depuis le dernier Salon, et l'on a fort loué le *Portrait de Boucher* et celui *de sa femme*, qui est toujours belle.

DESPORTES[1].

Vous me permettrez de laisser là le *Chien blanc*[2], les *Déjeuners*[3], le *Gibier* et les *Fruits* de Desportes. Je veux mourir s'il m'en reste la moindre trace dans la mémoire. Puisqu'ils sont là, je les aurai pourtant vus.

DE MACHY[4].

L'*Intérieur de l'église de Sainte-Geneviève*[5], et la *Vue du péristyle du Louvre*[6], sont deux morceaux dont le sujet intéresse. Grâce à M. de Machy, on peut jouir d'avance d'un édifice qu'on élève à si grands frais; et qui est-ce qui peut se promettre de vivre dix ans qu'on emploiera à l'achever? Le péristyle du Louvre est un si grand et si beau monument! On a quelquefois demandé à quoi cette décoration somptueuse était utile. Ceux qui ont fait cette question n'ont pas remarqué qu'elle conduit aux deux pavillons qui sont à ses extrémités, et que les portes de l'appartement du monarque s'ouvrent dans cette galerie. J'avoue que si, au lieu d'ouvrir une porte au-dessous du péristyle, on eût construit un grand et vaste escalier à la place de cette porte, qu'on eût décoré cet escalier comme il convenait, le morceau d'architecture en eût été mieux entendu et plus beau. Mais il ne faut pas l'attaquer du côté de l'utilité : dans les jours de fête, où la cour peut-elle être mieux placée que

1. Nicolas Desportes, dit *le Neveu*, né en 1718, élève de son oncle François Desportes et de Rigaud, mort en 1787, était académicien depuis 1757.

2. *Un Chien blanc prêt à se jeter sur un Chat qui dérobe du gibier*, tableau de 4 pieds sur 3; n° 73.

3. Deux tableaux carrés de 2 pieds 10 pouces chacun; n° 74.

4. Pierre-Antoine de Machy, né à Paris vers 1722, élève de Servandoni, académicien en 1758, mort en 1807.

5. D'après les projets de M. Soufflot. Tiré du Cabinet des Peintres français, appartenant à M. de La Live de Jully. Il a 5 pieds de haut sur 4 pieds de large; n° 76.

6. Dessin de 19 pouces de haut sur 13 de large; n° 78.

sous ce péristyle? S'il faut qu'un monarque se montre quelquefois à son peuple, l'endroit ne doit-il pas répondre, par sa grandeur et par sa magnificence, à un usage aussi solennel?

Il y a encore de M. de Machy l'*Intérieur d'un temple* [1] et deux petits tableaux de *Ruines* [2]. Ceux-ci et les précédents sont bien peints ; ils font de l'effet. Ce sont des masses qui imposent par leur grandeur; et le petit nombre de figures que l'artiste y a répandues m'ont paru de bon goût. En général il faut peu de figures dans les temples, dans les ruines et les paysages, lieux dont il ne faut presque point rompre le silence; mais on exige que ces figures soient exquises. Ce sont communément des gens ou qui passent, ou qui méditent, ou qui errent, ou qui habitent, ou qui se reposent. Ils doivent le plus souvent vous incliner à la rêverie et à la mélancolie.

DROUAIS.

Dans un grand nombre de petites compositions qui ne sont pas sans mérite, on distingue le *Jeune Élève* [3] de M. Drouais. Il était impossible d'imaginer une mine où il y eût plus de gentillesse, de finesse et de malice. Comme ce chapeau est fait! comme ces cheveux sont jetés! C'est la mollesse et la blancheur des chairs de son âge. Et puis, une intelligence de la lumière tout à fait rare et précieuse. Cet enfant passe, et regarde en passant; il va sans doute à l'Académie; il porte un carton sous son bras droit, et sa main gauche est appuyée sur ce carton. Je voudrais bien que ce petit tableau m'appartînt; je le mettrais sous une glace, afin d'en conserver longtemps la fraîcheur.

Parmi les portraits de M. Drouais, on a remarqué celui de *M. et de madame de Buffon* [4].

M. JULIART [5].

On ne dit rien des *Paysages* de M. Juliart.

1. Tableau de 7 pieds de haut sur 5 de large; n° 77.
2. Du cabinet de M. Dazincourt.
3. N° 83. Du cabinet de M. de Mar[illegible]
4. Ils ne sont point nommés au livret.
5. Nicolas-Jacques Juliart, élève de Bo[illegible] Il y a des paysages de ce peintre au musée Fa[illegible]



VOIRIOT [1].

On loue un *Portrait de M. Gilbert de Voisins*, peint par Voiriot.

DOYEN.

Mais voici une des plus grandes compositions du Salon : c'est le *Combat de Diomède et d'Énée* [2], sujet tiré du cinquième livre de l'*Iliade* d'Homère. J'ai relu à l'occasion du tableau de Doyen, cet endroit du poëte. C'est un enchaînement de situations terribles et délicates, et toujours la couleur et l'harmonie qui conviennent. Il y a là soixante vers à décourager l'homme le mieux appelé à la poésie.

Voici, si j'avais été peintre, le tableau qu'Homère m'eût inspiré. On aurait vu Énée renversé aux pieds de Diomède. Vénus serait accourue pour le secourir : elle eût laissé tomber une gaze qui eût dérobé son fils à la fureur du héros grec. Au-dessus de la gaze, qu'elle aurait tenue suspendue de ses doigts délicats, se serait montrée la tête divine de la déesse, sa gorge d'albâtre, ses beaux bras et le reste de son corps, mollement balancé dans les airs. J'aurais élevé Diomède sur un amas de cadavres. Le sang eût coulé sous ses pieds. Terrible dans son aspect et dans son attitude, il eût menacé la déesse de son javelot. Cependant les Grecs et les Troyens se seraient entr'égorgés autour de lui. On aurait vu le char d'Énée fracassé, et l'écuyer de Diomède saisissant ses chevaux fougueux. Pallas aurait plané sur la tête de Diomède. Apollon aurait secoué à ses yeux sa terrible égide. Mars, enveloppé d'une nue obscure, se serait repu de ce spectacle terrible. On n'aurait vu que sa tête effrayante, le bout de sa pique et le nez de ses chevaux. Iris aurait déployé l'arc-en-ciel au loin. J'aurais choisi, comme vous voyez, le moment qui eût précédé la blessure de Vénus; M. Doyen, au contraire, a préféré le moment qui suit.

1. Guillaume Voiriot, né à Paris, nommé académicien en 1759, était membre de l'Institut de Bologne, de l'Académie de Florence et de celle de Rome.

2. Tableau de 15 pieds 9 pouces de largeur sur 14 de hauteur; n° 90. Appartenant à M. le prince de Turenne.

Il a élevé son Diomède sur un tas de cadavres ; il est terrible. Effacé sur un de ses côtés, il porte le fer de son javelot en arrière. Il insulte à Vénus qu'on voit au loin renversée entre les bras d'Iris. Le sang coule de sa main blessée le long de son bras. Pallas plane sur la tête de Diomède ; elle a un beau caractère. Apollon, enveloppé d'une nuée, se jette entre le héros grec et Énée qu'on voit renversé. Le dieu effraye le vainqueur de son regard et de son égide. Cependant on se massacre et le sang coule de tous côtés. A droite, le Scamandre et ses nymphes se sauvent d'effroi ; à gauche, des chevaux sont abattus, un guerrier renversé sur le visage a l'épaule traversée d'un javelot qui s'est rompu dans la blessure. Le sang ruisselle sur le cadavre et sur la crinière blanche d'un cheval massacré, et dégoutte de cette crinière dans les eaux du fleuve, qui en sont ensanglantées.

Cette composition est, comme vous voyez, toute d'effroi. Le moment qui précédait la blessure eût offert le contraste du terrible et du délicat ; Vénus, la déesse de la volupté, toute nue au milieu du sang et des armes, secourant son fils contre un homme terrible qui l'eût menacée de sa lance.

Quoi qu'il en soit, le tableau de M. Doyen produit un grand effet. Il est plein de feu, de grandeur, de mouvement et de poésie. On a dit beaucoup de mal de sa Vénus ; mais en revanche son fleuve est beau, ses nymphes sont belles. J'ai déjà parlé de la tête de Pallas ; celle d'Apollon est aussi d'un beau caractère. Cet homme traversé du javelot rompu, dont le sang va mouiller la crinière blanche du cheval abattu et teindre les eaux, donne de la terreur. L'attitude de son héros est fière, et son regard méprisant et féroce. On aurait pu lui donner plus de noblesse dans le visage ; rendre ces cadavres fraîchement égorgés, moins livides, écarter la confusion du groupe d'Énée, d'Apollon, du nuage et des cadavres, en y conservant le désordre, et éviter quelques autres défauts qui échappent dans la chaleur de la composition, et qui tiennent à la jeunesse de l'artiste ; mais le génie y est, et le jugement viendra sûrement. Ce peintre sait imaginer, ordonner, composer. La machine est grande ; ses figures se remuent. Il ne craint pas le travail.

On reproche à ses dieux de n'être qu'esquissés ; c'est qu'on

les ombres et les lumières soient bien entendues, que le dessin soit pur, que la couleur soit vraie, que les caractères soient beaux, serons-nous satisfaits?

GREUZE.

Il paraît que notre ami Greuze a beaucoup travaillé. On dit que le portrait de *M. le Dauphin*[1] ressemble beaucoup; celui de *Babuti*, beau-père du peintre, est de toute beauté. Et ces yeux éraillés et larmoyants, et cette chevelure grisâtre, et ces chairs, et ces détails de vieillesse qui sont infinis au bas du visage et autour du cou, Greuze les a tous rendus; et cependant sa peinture est large. *Son portrait* peint par lui-même a de la vigueur; mais il est un peu fatigué, et me plaît beaucoup moins que celui de son beau-père[2].

Cette *Petite Blanchisseuse*[3] qui, penchée sur sa terrine, presse du linge entre ses mains, est charmante; mais c'est une coquine à laquelle je ne me fierais pas. Tous les ustensiles de son ménage sont d'une grande vérité. Je serais seulement tenté d'avancer son tréteau un peu plus sous elle, afin qu'elle fût mieux assise.

Le *Portrait de madame Greuze en vestale*. Cela, une vestale! Greuze, mon cher, vous vous moquez de nous; avec ses mains croisées sur sa poitrine, ce visage long, cet âge, ces grands yeux tristement tournés vers le ciel, cette draperie ramenée à grands plis sur la tête; c'est une mère de douleurs, mais d'un petit caractère et un peu grimaçante. Ce morceau ferait honneur à Coypel, mais il ne vous en fait pas.

Il y a une grande variété d'action, de physionomies et de caractères dans tous ces petits fripons dont les uns occupent

1. Buste de 2 pieds de haut sur 1 pied 6 pouces de large; n° 96.

2. Ces deux portraits et celui de Mme Greuze (nos 97, 98, 99) étaient de la même dimension, 2 pieds de haut sur 1 pied 1/2 de large. — Le portrait de Greuze de la collection Lacaze, au Louvre, provenant de la collection de Cypierre, paraît être celui dont il est question ici. Le second portrait de Greuze, appartenant également au Louvre et provenant du cabinet de M. de La Live de Jully, vendu 300 fr. en 1776 à sa vente et acquis en 1820 par M. Spontini pour la somme de 2,000 fr., représente un homme plus âgé que ne l'était alors Greuze. Ce dernier a été gravé dans le *Musée français*.

3. La *Petite Blanchisseuse* a été gravée dans l'*Histoire des Peintres*, article Greuze.

cette pauvre ***Marchande de marrons*** [1], tandis que les autres la volent.

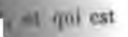
Ce *Berger* [2], qui tient un chardon à la main, et qui tente le sort pour savoir s'il est aimé de sa bergère, ne signifie pas grand'chose. A l'élégance du vêtement, à l'éclat des couleurs, on le prendrait presque pour un morceau de Boucher. Et puis, si on ne savait pas le sujet, on ne le devinerait jamais.

Le *Paralytique* qui est secouru par ses enfants [3], ou le dessin que le peintre a appelé *le Fruit de la bonne éducation*, est un tableau de mœurs. Il prouve que ce genre peut fournir des compositions capables de faire honneur aux talents et aux sentiments de l'artiste. Le vieillard est dans son fauteuil; ses pieds sont supportés par un tabouret. Sa tête, celle de son fils et celle de sa femme sont d'une beauté rare. Greuze a beaucoup d'esprit et de goût. Lorsqu'il travaille, il est tout à son ouvrage; il s'affecte profondément : il porte dans le monde le caractère du sujet qu'il traite dans son atelier, triste ou gai, folâtre ou sérieux, galant ou réservé, selon la chose qui a occupé le matin son pinceau et son imagination.

C'est un beau dessin que celui du *Fermier incendié*. Une mère sur le visage de laquelle la douleur et la misère se montrent; des filles aussi affligées et aussi misérables, couchées à terre autour d'elle; des enfants affamés qui se disputent un morceau de pain sur ses genoux; un autre qui mange à la dérobée dans un coin; le père de cette famille qui s'adresse à la commisération des passants; tout est pathétique et vrai. J'aime assez dans un tableau un personnage qui parle au spectateur sans sortir du sujet. Ici il n'y a pas d'autre passant que celui qui regarde. La scène est supposée au coin d'une rue. Le lieu en pouvait être mieux choisi. Pourquoi n'avoir pas placé tous ces infortunés sur des débris incendiés de leur chaumière? J'aurais vu les ravages du feu, des murs renversés, des poutres à demi consumées, et une foule d'autres objets touchants et pittoresques.

Il y a de Greuze plusieurs têtes qui sont autant de petits

1. Dessin; n° 105.
2. Tableau ovale, haut [illegible]
3. Ce dessin, esquisse [illegible] et qui est aujourd'hui à l'Ermitage, [illegible]



tableaux très-vrais, entre lesquels on distingue l'*Enfant qui boude* et la *Petite Fille qui se repose sur sa chaise.*

GUÉRIN[1].

Je ne sais ce que c'est que les petits tableaux de M. Guérin.

ROLAND DE LA PORTE[2].

Mais on fait cas d'un *Crucifix*[3] peint en bronze par M. Roland de la Porte, et en effet ce Crucifix est beau. Il est tout à fait hors de la toile. Le bronze s'éclaire d'une manière propre au métal que le peintre a rendu parfaitement; il y a toute l'illusion possible; mais il faut avouer aussi que le genre est facile, et que des artistes d'un talent médiocre d'ailleurs y ont excellé. Vous souvenez-vous de deux bas-reliefs d'Oudry sur lesquels on portait la main? La main touchait une surface plane; et l'œil, toujours séduit, voyait un relief; en sorte qu'on aurait pu demander au philosophe lequel de ces deux sens dont les témoignages se contredisaient était un menteur.

Les tableaux de fruits de M. de la Porte ont paru d'une grande vérité et d'un beau fini.

BRIARD[4].

Enfin il y a d'un M. Briard un *Passage des âmes du purgatoire au ciel*[5]. Ce peintre a relégué son purgatoire dans un coin de son tableau. Il ne s'en échappe que quelques figures perdues sur une toile d'une étendue immense : *rari nantes in gurgite vasto.* Pour se tirer d'un pareil sujet, il eût fallu la force d'idées, de couleurs et d'imagination de Rubens, et tenter une de ces

1. Gabriel-Christophe Guérin, mort en 1790 à Kehl (?), était agréé de l'Académie en 1761.

2. Henri-Horace Roland de la Porte, né en 1724, alors agréé, académicien en 1763, est mort le 23 novembre 1793.

3. Tableau de 3 pieds 8 pouces de hauteur sur 1 pied 10 pouces de [illegible]

4. Gabriel Briard, né à Paris en 1725, élève de Natoire, [illegible] micien en 1768, mort en 1777.

5. Tableau de 23 pieds de hauteur sur 12 de largeur [illegible]

machines que les Italiens appellent *opera da stupire*. Une tête féconde et hardie aurait ouvert le gouffre de feu au bas de son tableau ; il en eût occupé toute l'étendue et toute la profondeur. Là, on aurait vu des hommes et des femmes de tout âge et de tout état; toutes les espèces de douleurs et de passions, une infinité d'actions diverses; des âmes emportées, d'autres qui seraient retombées ; celles-ci se seraient élancées, celles-là auraient tendu les mains et les bras ; on eût entendu mille gémissements. Le ciel, représenté au-dessus, aurait reçu les âmes délivrées. Elles auraient été présentées à la gloire éternelle par des anges qu'on aurait vus monter et descendre, et se plonger dans le gouffre, dont les flammes dévorantes les auraient respectés. Avant que de prendre son pinceau, il faut avoir frissonné vingt fois de son sujet, avoir perdu le sommeil, s'être levé pendant la nuit, et avoir couru en chemise et pieds nus jeter sur le papier ses esquisses à la lueur d'une lampe de nuit.

SCULPTURE.

Autant cette année la peinture est riche au Salon, autant la sculpture y est pauvre. Beaucoup de bustes, peu de frappants. Les deux premiers sculpteurs de la nation, Bouchardon et Pigalle, n'ont rien fourni. Ils sont entièrement occupés de grandes machines.

LE MOYNE[1].

Par Le Moyne, le buste de Mme de Pompadour, rien; celui de Mlle Clairon, rien; d'une Jeune Fille, rien. Ceux de Crébillon et de Restout valent mieux.

1. Jean-Baptiste Le Moyne, né à Paris [illegible] 1704, élève de son père ; académicien en [illegible], [illegible] 1761, [illegible]. Il mourut au Louvre le 24 mai [illegible]

FALCONET[1].

Le buste de Falconet[2], médecin, beau, très-beau; on ne saurait plus ressemblant. Quand nous aurons perdu ce vénérable vieillard, que nous chérissons tous, nous demanderons où est son buste, et nous l'irons revoir. Aussi cette tête-là prêtait bien à l'art. Elle est chauve. Un grand nez; de grosses rides bien profondes; un grand front; de longues cordes de vieillesse tendues du dessous de la mâchoire, le long du cou jusqu'à la poitrine; une bouche d'une forme particulière et très-agréable. De la sérénité, de l'ingénuité, de la vivacité, de la bonhomie; tout ce qui fait d'un vieillard de quatre-vingt-dix ans un homme si intéressant, si aimable.

La *Douce Mélancolie*[3], et la *Petite Fille qui cache l'arc de l'Amour*, rien. Deux groupes de *Femmes* en plâtre, pour des chandeliers qui doivent être exécutés par Germain en argent : belles figures, d'un caractère simple, noble et antique. En vérité je n'ai rien vu de Falconet qui fût mieux.

VASSÉ.

Huit ou dix morceaux de Vassé, et pas un qui m'ait frappé. La sculpture n'offrant jamais qu'une figure isolée, ou qu'un groupe de deux ou trois, je crois qu'on y souffre moins encore la médiocrité qu'en peinture. Le buste du Père Le Cointe n'est assurément pas une mauvaise chose, ni la *Nymphe* qui se regarde dans l'eau[4], ni le *Vase*[5], ni les autres morceaux; mais que m'importe que vous soyez supportable, si l'art exige que vous soyez sublime?

1. Étienne-Maurice Falconet, né à Paris le 1er septembre 1716, élève de Le Moyne, était professeur en 1761 ; il était académicien depuis 1754. Il mourut à Paris le 24 janvier 1791, après avoir passé plusieurs années en Russie.

2. Sous ce titre, au livret : *Une Tête*, portrait en marbre, de grandeur naturelle.

3. Figure en plâtre, qui devait être exécutée en marbre pour M. de La Live de Jully. Voir le Salon de 1765.

4. Modèle de 5 pieds 2 pouces, qui devait être exécuté en marbre et faire partie de la décoration des salons de M. le duc de Chevreuse, à Dampierre.

5. Morceau de 16 pouces de haut, moulé sur l'original en terre de [illegible], qui est dans le cabinet de Mgr le duc d'Orléans.



CHALLE[1].

L'idée et l'exécution du jeune *Turenne endormi sur l'affût d'un canon* me plaisent; seulement il est mal que l'enfant soit aussi long que le canon.

C'est une fort belle chose que le *Berger Phorbas* qui détache de l'arbre OEdipe enfant, qui y était suspendu par les pieds. L'enfant, ou je me trompe fort, est sublime. Il crie; il sent le bras qui le secourt; il le saisit; il le serre. Il y a une grande commisération sur le visage de Phorbas. Vous me direz qu'il est un peu campé; mais comme il a de la peine à atteindre de la main la branche où la courroie est nouée, cette contrainte détermine son attitude. J'ai bien un autre petit chagrin; c'est que son action est équivoque, et qu'on ne sait s'il suspend ou s'il détache. On s'élève également sur la pointe du pied pour suspendre et pour détacher; on étend également un bras; on soutient également le corps; la courroie est également lâche.

Le *Bacchus* nouvellement né, et soustrait par Mercure à la jalousie de Junon, ne me déplaît pas. Le reste est commun.

CAFFIERI[2].

Le buste de Rameau par Caffieri[3] est frappant. On l'a fait froid, maigre et sec, comme il est; et on a très-bien attrapé sa finesse affectée et son souris précieux.

PAJOU.

Entre plusieurs morceaux de Pajou, aucun qu'on puisse comparer au buste de Le Moyne, qu'il exposa au dernier Salon. Cependant un *Ange*[4] de beau caractère, et deux Portraits en terre cuite qui se font remarquer.

1. Simon Challe, né à Paris en 1720, académicien, mort en [illegible].

2. Jean-Jacques Caffieri, né à Paris le 29 avril 1725, [illegible] micien en 1759, mort le 21 juin 1792.

3. Ce buste était au foyer de l'Opéra avant l'incen[illegible]

4. Ce modèle devait être exécuté pour servir [illegible] Louis de Versailles.



D'HUEZ[1].

Les quatre bas-reliefs d'Huez, représentant huit Vertus qui portent des guirlandes[2], m'ont aussi paru de grand goût. *Et hoc sapit antiquitatem* et de caractère et de draperies.

Peut-être y a-t-il de belles choses et parmi les tableaux dont je ne vous ai point parlé, et parmi les sculptures dont je ne vous parle pas : c'est qu'ils ont été muets, et qu'ils ne m'ont rien dit.

GRAVURE.

COCHIN[3].

Le dessin au crayon rouge représentant *Lycurgue blessé dans une sédition*[4] mérite d'être regardé. Le passage subit de la fureur à la commisération dans cette populace effrénée qui le poursuit, est bien rendu. Il y a une diversité étonnante d'attitudes, de visages et de caractères. Cela me semble de grand goût; c'est un magnifique tableau dans un petit espace. Mais le Lycurgue est manqué; c'est une figure campée, une jambe en avant et l'autre en arrière. Cette action de montrer du doigt son œil crevé, fût-elle de l'histoire, n'en serait ni moins petite ni moins puérile. Un homme comme Lycurgue, qui sait se posséder dans un pareil instant, s'arrête tout court, laisse tomber ses bras, a les deux jambes parallèles, et se laisse voir plutôt qu'il ne se montre; toute action plus marquée serait fausse et

1. Jean-Baptiste d'Huez, reçu à l'Académie le 30 janvier 1763.

2. Décoration d'un piédestal cylindrique sur lequel devait être placée une urne funéraire.

3. Charles-Nicolas Cochin, né à Paris le 22 février 1715, académicien en 1751, mort à Paris le 29 avril 1799.

4. Ce dessin, qui fut alors regardé comme un chef-d'œuvre (Voyez *Mercure de France*, 16 octobre 1761), était le morceau que l'artiste devait à l'Académie pour sa réception. Il appartient au Louvre.



mesquine. Je suis fâché de ce défaut, qui gâte un très-beau dessin.

M. WILLE[1].

Le burin de M. Wille a conservé à ce Salon[2] la grande réputation dont il jouit.

M. CASANOVE[3].

PEINTRE ITALIEN OU ALLEMAND, NOUVELLEMENT REÇU.

Il me reste à vous dire un mot des morceaux de Casanove; mais que vous dirai-je de son grand tableau de bataille? Il faut le voir. Comment rendre le mouvement, la mêlée, le tumulte d'une foule d'hommes jetés confusément les uns à travers les autres? Comment peindre cet homme renversé qui a la tête fracassée, et dont le sang s'échappe entre les doigts de la main qu'il porte à sa blessure; et ce cavalier qui, monté sur un cheval blanc, foule les morts et les mourants? Il perdra la vie avant de quitter son drapeau. Il le tient d'une main; de l'autre il menace d'un revers de sabre celui qui lui appuie un coup de pistolet pendant qu'un autre lui saisit le bras. Comment sortira-t-il de danger? Un cheval tient le sien mordu par le cou, un fantassin est prêt à lui enfoncer sa pique dans le poitrail. Le feu, la poussière et la fumée, éclairent d'un côté et couvrent de l'autre une multitude infinie d'actions qui remplissent un vaste champ de bataille. Quelle couleur! quelle lumière! quelle étendue de scène! Les cuirasses rouges, vertes ou bleues, selon les objets qui s'y peignent, sont toujours d'acier; c'est pour la machine une des plus fortes compositions qu'il y ait au Salon. On reproche à Casanove d'avoir donné un peu trop de fraîcheur à

1. Jean-Georges Wille, né aux environs de Kœnigsberg en 1715, académicien, mort en 1808 à Paris.

2. Il avait gravé le portrait de M. d[illegible]

3. François Casanova, né à Lond[illegible] mort à Brühl (Autriche) en mars 1805. Il [illegible] 1761.





ses vêtements; cela se peut; on dit que son atmosphère n'est pas assez poudreuse; cela se peut; que les petites lumières partielles des sabres, des casques, des fusils et des cuirasses heurtées trop rudement, font ce qu'on appelle papilloter le tout, surtout quand on regarde le tableau de près; cela se peut encore; on dit que cet effet ressemble à celui du plafond de la galerie éclairée par la surface d'une eau vacillante, cela se peut encore. Avec tous ces défauts, c'est un grand et beau tableau, et ceux qui les ont relevés voudraient bien l'avoir fait. Moi, qui aime à mettre les choses en place, je le transporte d'imagination dans un des appartements du château de Potsdam.

Il y a du même peintre quelques petits tableaux de paysages. En vérité cet homme a bien du feu, bien de la hardiesse, une belle et vigoureuse couleur. Ce sont des rochers, des eaux, et pour figures des soldats qui sont en embuscade ou qui se reposent. On croirait que chaque objet est le produit d'un seul coup de pinceau; cependant on y remarque des nuances sans fin. On dit que Salvator Rosa n'est pas plus beau que cela quand il est beau.

Il y a de lui encore deux batailles en dessin qui ne sont pas déparées par celle qu'il a peinte.

Ce Casanove est dès à présent un homme à imagination, un grand coloriste, une tête chaude et hardie, un bon poëte, un grand peintre.

M. BAUDOUIN[1],

PEINTRE EN MINIATURE NOUVELLEMENT REÇU.

Ce peintre a exposé sur la fin du Salon plusieurs jolis tableaux en miniature : mais ils étaient placés vis-à-vis de la *Bataille* de Casanove; et le moyen de les regarder?

1. Pierre-Antoine Baudouin, né à Paris en 1723, académicien en 1763, mort en 1769.

RÉCAPITULATION.

Jamais nous n'avons eu un plus beau Salon. Presque aucun tableau absolument mauvais; plus de bons que de médiocres, et un grand nombre d'excellents. Comptez le *Portrait du Roi* par Michel Van Loo; la *Madeleine dans le désert*, et la *Lecture* par Carle; le *Saint Germain* qui donne une médaille à sainte Geneviève, par Vien; le *Saint André* de Deshays, son *Saint Victor*, son *Saint Benoît* près de mourir; le *Socrate condamné* de Challe; le *Bénédicité* de Chardin; le *Soleil couchant* de Le Bel; les deux *Vues de Bayonne*, malgré leur peu d'effet; le *Diomède* de Doyen; le *Jeune Élève* de Drouais; la *Blanchisseuse*, le *Paralytique*, le *Fermier brûlé*, le *Portrait de Babuti* par Greuze; le *Crucifix de bronze* de Roland de la Porte, et d'autres qui ont pu m'échapper; et cette étonnante *Bataille* de Casanove.

On ne peint plus en Flandre. S'il y a des peintres en Italie et en Allemagne, ils sont moins réunis; ils ont moins d'émulation et moins d'encouragements. La France est donc la seule contrée où cet art se soutienne, et même avec quelque éclat.

Enfin je l'ai vu, ce tableau de notre ami Greuze; mais ce n'a pas été sans peine; il continue d'attirer la foule. C'est *Un Père qui vient de payer la dot de sa fille*[1]. Le sujet est pathétique, et l'on se sent gagner d'une émotion douce en le regardant. La composition m'en a paru très-belle : c'est la chose comme elle a dû se passer. Il y a douze figures; chacune est à sa place, et fait ce qu'elle doit. Comme elles s'enchaînent toutes! comme elles vont en ondoyant et en pyramidant! Je me moque de ces conditions; cependant quand elles se rencontrent dans un morceau de peinture par hasard, sans que le

1. Il s'agit de *l'Accordée de village*, dont on connaît plusieurs répétitions [illegible] a été gravée par Flipart. Commandé par Randon de Boisset, qui le céda [illegible] de Marigny, moyennant la somme de 9,000 livres, ce tableau fut ache[illegible] à la vente de ce dernier par Joullain 16,650 livres pour le Cabinet [illegible] trouve actuellement sous le n° 260 de l'École française au musée du [illegible]

peintre ait eu la pensée de les y introduire, sans qu'il leur ait rien sacrifié, elles me plaisent.

A droite de celui qui regarde le morceau est un tabellion assis devant une petite table, le dos tourné au spectateur. Sur la table, le contrat de mariage et d'autres papiers. Entre les jambes du tabellion, le plus jeune des enfants de la maison. Puis en continuant de suivre la composition de droite à gauche, une fille aînée debout, appuyée sur le dos du fauteuil de son père. Le père assis dans le fauteuil de la maison. Devant lui, son gendre debout, et tenant de la main gauche le sac qui contient la dot. L'accordée, debout aussi, un bras passé mollement sous celui de son fiancé; l'autre bras saisi par la mère, qui est assise au-dessous. Entre la mère et la fiancée, une sœur cadette debout, penchée sur la fiancée, et un bras jeté autour de ses épaules. Derrière ce groupe, un jeune enfant qui s'élève sur la pointe des pieds pour voir ce qui se passe. Au-dessous de la mère, sur le devant, une jeune fille assise qui a de petits morceaux de pain coupé dans son tablier. Tout à fait à gauche dans le fond et loin de la scène, deux servantes debout qui regardent. Sur la droite, un garde-manger bien propre, avec ce qu'on a coutume d'y renfermer, faisant partie du fond. Au milieu, une vieille arquebuse pendue à son croc; ensuite un escalier de bois qui conduit à l'étage au-dessus. Sur le devant, à terre, dans l'espace vide que laissent les figures, proche des pieds de la mère, une poule qui conduit ses poussins auxquels la petite fille jette du pain; une terrine pleine d'eau, et sur le bord de la terrine un poussin, le bec en l'air, pour laisser descendre dans son jabot l'eau qu'il a bue. Voilà l'ordonnance générale. Venons aux détails.

Le tabellion est vêtu de noir, culotte et bas de couleur, en manteau et en rabat, le chapeau sur la tête. Il a bien l'air un peu matois et chicanier, comme il convient à un paysan de sa profession; c'est une belle figure. Il écoute ce que le père dit à son gendre. Le père est le seul qui parle. Le reste écoute et se tait.

L'enfant qui est entre les jambes du tabellion est excellent pour la vérité de son action et de sa couleur. Sans s'intéresser à ce qui se passe, il regarde les papiers griffonnés, et promène ses petites mains par dessus.

On voit dans la sœur aînée, qui est appuyée debout sur le dos du fauteuil de son père, qu'elle crève de douleur et de jalousie de ce qu'on a accordé le pas sur elle à sa cadette. Elle a la tête portée sur une de ses mains, et lance sur les fiancés des regards curieux, chagrins et courroucés.

Le père est un vieillard de soixante ans, en cheveux gris, un mouchoir tortillé autour de son cou; il a un air de bonhomie qui plaît. Les bras étendus vers son gendre, il lui parle avec une effusion de cœur qui enchante; il semble lui dire : « Jeannette est douce et sage; elle fera ton bonheur; songe à faire le sien... » ou quelque autre chose sur l'importance des devoirs du mariage... Ce qu'il dit est sûrement touchant et honnête. Une de ses mains, qu'on voit en dehors, est hâlée et brune; l'autre, qu'on voit en dedans, est blanche; cela est dans la nature.

Le fiancé est d'une figure tout à fait agréable. Il est hâlé de visage; mais on voit qu'il est blanc de peau; il est un peu penché vers son beau-père; il prête attention à son discours, il en a l'air pénétré; il est fait au tour, et vêtu à merveille, sans sortir de son état. J'en dis autant de tous les autres personnages.

Le peintre a donné à la fiancée une figure charmante, décente et réservée; elle est vêtue à merveille. Ce tablier de toile blanc fait on ne peut pas mieux; il y a un peu de luxe dans sa garniture; mais c'est un jour de fiançailles. Il faut voir comme les plis de tous les vêtements de cette figure et des autres sont vrais. Cette fille charmante n'est point droite; mais il y a une légère et molle inflexion dans toute sa figure et dans tous ses membres qui la remplit de grâce et de vérité. Elle est jolie vraiment, et très-jolie. Une gorge faite au tour qu'on ne voit point du tout; mais je gage qu'il n'y a rien là qui la relève, et que cela se soutient tout seul. Plus à son fiancé, et elle n'eût pas été assez décente; plus à sa mère ou à son père, et elle eût été fausse. Elle a le bras à demi passé sous celui de son futur époux, et le bout de ses doigts tombe et appuie doucement sur sa main; c'est la seule marque de tendresse qu'elle lui donne, et peut-être sans le savoir elle-même; c'est une idée délicate du peintre.

La mère est une bonne paysanne qui touche à la soixan-

taine, mais qui a de la santé; elle est aussi vêtue large et à merveille. D'une main elle tient le haut du bras de sa fille; de l'autre, elle serre le bras au-dessus du poignet : elle est assise; elle regarde sa fille de bas en haut; elle a bien quelque peine à la quitter; mais le parti est bon. Jean est un brave garçon, honnête et laborieux; elle ne doute point que sa fille ne soit heureuse avec lui. La gaieté et la tendresse sont mêlées dans la physionomie de cette bonne mère.

Pour cette sœur cadette qui est debout à côté de la fiancée, qui l'embrasse et qui s'afflige sur son sein, c'est un personnage tout à fait intéressant. Elle est vraiment fâchée de se séparer de sa sœur, elle en pleure; mais cet incident n'attriste pas la composition; au contraire, il ajoute à ce qu'elle a de touchant. Il y a du goût, et du bon goût, à avoir imaginé cet épisode.

Les deux enfants, dont l'un, assis à côté de la mère, s'amuse à jeter du pain à la poule et à sa petite famille, et dont l'autre s'élève sur la pointe des pieds et tend le cou pour voir, sont charmants; mais surtout le dernier.

Les deux servantes, debout, au fond de la chambre, nonchalamment penchées l'une contre l'autre, semblent dire, d'attitude et de visage : Quand est-ce que notre tour viendra?

Et cette poule qui a mené ses poussins au milieu de la scène, et qui a cinq ou six petits, comme la mère aux pieds de laquelle elle cherche sa vie a six à sept enfants, et cette petite fille qui leur jette du pain et qui les nourrit; il faut avouer que tout cela est d'une convenance charmante avec la scène qui se passe, et avec le lieu et les personnages. Voilà un petit trait de poésie tout à fait ingénieux.

C'est le père qui attache principalement les regards; ensuite l'époux ou le fiancé; ensuite l'accordée, la mère, la sœur cadette ou l'aînée, selon le caractère de celui qui regarde le tableau, ensuite le tabellion, les autres enfants, les servantes et le fond. Preuve certaine d'une bonne ordonnance.

Teniers peint des mœurs plus vraies peut-être. Il serait plus aisé de retrouver les scènes et les personnages de ce peintre; mais il y a plus d'élégance, plus de grâce, une nature plus agréable dans Greuze. Ses paysans ne sont ni grossiers comme ceux de notre bon Flamand, ni chimériques comme ceux de

Boucher. Je crois Teniers fort supérieur à Greuze pour la couleur. Je lui crois aussi beaucoup plus de fécondité : c'est d'ailleurs un grand paysagiste, un grand peintre d'arbres, de forêts, d'eaux, de montagnes, de chaumières et d'animaux.

On peut reprocher à Greuze d'avoir répété une même tête dans trois tableaux différents. La tête du *Père qui paye la dot* et celle du *Père qui lit l'Écriture sainte à ses enfants*[1], et je crois aussi celle du *Paralytique*. Ou du moins ce sont trois frères avec un grand air de famille.

Autre défaut. Cette sœur aînée, est-ce une sœur ou une servante? Si c'est une servante, elle a tort d'être appuyée sur le dos de la chaise de son maître, et je ne sais pourquoi elle envie si violemment le sort de sa maîtresse; si c'est un enfant de la maison, pourquoi cet air ignoble, pourquoi ce négligé? Contente ou mécontente, il fallait la vêtir comme elle doit l'être aux fiançailles de sa sœur. Je vois qu'on s'y trompe, que la plupart de ceux qui regardent le tableau la prennent pour une servante, et que les autres sont perplexes. Je ne sais si la tête de cette sœur aînée n'est pas aussi celle de la *Blanchisseuse*.

Une femme de beaucoup d'esprit a rappelé que ce tableau était composé de deux natures. Elle prétend que le père, le fiancé et le tabellion sont bien des paysans, des gens de campagne; mais que la mère, la fiancée et toutes les autres figures sont de la halle de Paris. La mère est une grosse marchande de fruits ou de poissons; la fille est une jolie bouquetière. Cette observation est au moins fine; voyez, mon ami, si elle est juste.

Mais il vaudrait bien mieux négliger ces bagatelles, et s'extasier sur un morceau qui présente des beautés de tous côtés; c'est certainement ce que Greuze a fait de mieux. Ce morceau lui fera honneur, et comme peintre savant dans son art, et comme homme d'esprit et de goût. Sa composition est

1. Ce tableau avait été exposé en 1755, lorsque Diderot n'avait pas encore pris la plume de critique d'art et suivait les Salons en simple amateur, sous la conduite de Grimm. Malgré ses sympathies pour Greuze, on voit que Diderot sentait bien son principal défaut, qui est le manque de variété dans l'invention de ses figures. Nous avons tenu à insister, dès le début, sur ces réticences qu'on a trop souvent oublié de remarquer et qui, quoique exprimées avec une grande délicatesse et d'une façon le plus souvent détournée, ramènent les enthousiasmes du critique à leur juste mesure.

pleine d'esprit et de délicatesse. Le choix de ses sujets marque de la sensibilité et de bonnes mœurs.

Un homme riche qui voudrait avoir un beau morceau en émail devrait faire exécuter ce tableau de Greuze par Durand[1], qui est habile, avec les couleurs que M. de Montamy[2] a découvertes. Une bonne copie en émail est presque regardée comme un original, et cette sorte de peinture est particulièrement destinée à copier.

1. On manque de renseignements sur cet artiste.

2. Voyez la note, p. 60 ci-dessus, et plus loin les extraits de l'ouvrage de M. de Montamy, qui appartiennent à Diderot comme éditeur.

SALON DE 1763

[illegible]

SALON DE 1763

A MON AMI MONSIEUR GRIMM.

Bénie soit à jamais la mémoire de celui qui, en instituant cette exposition publique de tableaux, excita l'émulation entre les artistes, prépara à tous les ordres de la société, et surtout aux hommes de goût, un exercice utile et une récréation douce, recula parmi nous la décadence de la peinture, et de plus de cent ans peut-être, et rendit la nation plus instruite et plus difficile en ce genre!

C'est le génie d'un seul qui perfectionne les artistes. Pourquoi les anciens eurent-ils de si grands peintres et de si grands sculpteurs? C'est que les récompenses et les honneurs éveillèrent les talents, et que le peuple, accoutumé à regarder la nature et à comparer les productions des arts, fut un juge redoutable. Pourquoi de si grands musiciens? C'est que la musique faisait partie de l'éducation générale : on présentait une lyre à tout enfant bien né. Pourquoi de si grands poëtes? C'est qu'il y avait des combats de poésie et des couronnes pour le vainqueur. Qu'on institue parmi nous les mêmes luttes, qu'il soit permis d'espérer les mêmes honneurs et les mêmes récompenses, et bientôt nous verrons les beaux-arts s'avancer rapidement à la perfection. J'en excepte l'éloquence : la véritable éloquence ne se montrera qu'au milieu des grands intérêts publics. Il faut que l'art de la parole promette à l'orateur les premières dignités de l'État; sans cette attente, l'esprit, occupé de sujets imaginaires et donnés, ne s'échauffera jamais d'un feu réel, d'une chaleur profonde, et l'on n'aura que des rhéteurs. Pour bien dire, il faut être tribun du peuple ou pou-

voir devenir consul. Après la perte de la liberté, plus d'orateurs ni dans Athènes ni dans Rome; les déclamateurs parurent en même temps que les tyrans.

Après avoir payé ce léger tribut à celui qui institua le Salon, venons à la description que vous m'en demandez.

Pour décrire un Salon à mon gré et au vôtre, savez-vous, mon ami, ce qu'il faudrait avoir? Toutes les sortes de goût, un cœur sensible à tous les charmes, une âme susceptible d'une infinité d'enthousiasmes différents, une variété de style qui répondît à la variété des pinceaux; pouvoir être grand ou voluptueux avec Deshays, simple et vrai avec Chardin, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet; et dites-moi où est ce Vertumne-là? Il faudrait aller jusque sur le bord du lac Léman pour le trouver peut-être.

Encore si l'on avait devant soi le tableau dont on écrit; mais il est loin, et tandis que la tête appuyée sur les mains ou les yeux égarés en l'air on en recherche la composition, l'esprit se fatigue, et l'on ne trace plus que des lignes insipides et froides. Mais j'en serai quitte pour faire de mon mieux et vous redire ma vieille chanson:

> Si quid novisti rectius istis,
> Candidus imperti : si non, his utere mecum.
>
> HORAT.

Je vous parlerai des tableaux exposés cette année à mesure que le livret, qu'on distribue à la porte du Salon, me les offrira. Peut-être y aurait-il quelque ordre sous lequel on pourrait les ranger; mais je ne vois pas nettement ce travail compensé par ses avantages.

PEINTURE.

CARLE VAN LOO

Il y a deux tableaux de ce maître: on voit, dans l'un, *les Grâces enchaînées par l'Amour*; dans l'autre, *l'Aîné des*

Amours qui fait faire l'exercice à ses cadets. Eheu, quantum mutatus ab illo!

2. LES GRACES ENCHAINÉES PAR L'AMOUR[1].

C'est un grand tableau de 7 pieds 6 pouces de haut sur 6 pieds 3 pouces de large.

Les trois Grâces l'occupent presque tout entier. Celle qui est à droite du spectateur se voit par le dos; celle du milieu, de face; la troisième de profil. Un Amour élevé sur la pointe du pied, placé entre ces deux dernières et tournant le dos au spectateur, conduit de la main une guirlande qui passe sur les fesses de celle qu'on voit par le dos, et va cacher, en remontant, les parties naturelles de celle qui se présente de face.

Ah! mon ami, quelle guirlande! quel Amour! quelles Grâces! Il me semble que la jeunesse, l'innocence, la gaieté, la légèreté, la mollesse, un peu de tendre volupté, devaient former leur caractère; c'est ainsi que le bon Homère les imagina et que la tradition poétique nous les a transmises. Celles de Van Loo sont si lourdes, mais si lourdes! L'une est d'un noir jaunâtre; c'est le gros embonpoint d'une servante d'hôtellerie et le teint d'une fille qui a les pâles couleurs. Les brunes piquantes comme nous en connaissons ont les chairs fermes et blanches, mais d'une blancheur sans transparence et sans éclat; c'est là ce qui les distingue des blondes dont la peau fine, laissant quelquefois apercevoir les veines éparses en filets déliés et se teignant du fluide qui y circule, en reçoit en quelques endroits une nuance bleuâtre. Où est le temps où mes lèvres suivaient sur la gorge de celle que j'aimais ces traces légères qui partaient des côtés d'une touffe de lis et qui allaient se perdre vers un bouton de rose? Le peintre n'a pas connu ces beautés. Celle des Grâces qui occupe le milieu de sa composition et qu'on voit de face, a les cheveux châtains : ses chairs, son teint, devraient donc participer de la brune et de la blonde; voilà les éléments de l'art. C'est une longue figure soutenue sur deux longues jambes fluettes. La blonde et la plus jeune, qui est à gauche, est vraiment informe. [illegible]

1. Ce tableau est pour la Pologne. (*Livret.*)

bien que les contours sont doux dans les femmes, qu'on y discerne à peine les muscles et que toutes leurs formes s'arrondissent ; mais elles ne sont pas rondes et sans inégalité. Un œil expérimenté reconnaîtra dans la femme du plus bel embonpoint les traces des muscles du corps de l'homme ; ces parties sont seulement plus coulantes dans la femme, et leurs limites plus fondues. Au lieu de cette taille élégante et légère qui convenait à son âge, cette Grâce est tout d'une venue. Sans s'entendre beaucoup en proportions, on est choqué du peu de distance de la hanche au-dessous du bras ; mais je ne sais pourquoi je dis de la hanche, car elle n'a point de hanche. La posture de l'Amour est désagréable. Et cette guirlande, pourquoi va-t-elle chercher si bêtement les parties que la pudeur ordonne de voiler? Pourquoi les cache-t-elle si scrupuleusement? Avec un peu de délicatesse, le peintre eût senti qu'elle manquait son but, si je le devine. Une figure toute nue n'est point indécente. Placez un linge entre la main de la Vénus de Médicis et la partie de son corps que cette main veut me dérober, et vous aurez fait d'une Vénus pudique une Vénus lascive, à moins que ce linge ne descende jusqu'aux pieds de la figure.

Que vous dirai-je de la couleur générale de ce morceau? On l'a voulue forte, sans doute, et on l'a faite insupportable. Le ciel est dur; les terrasses sont d'un vert comme il n'y en a que là. L'artiste peut se vanter de posséder le secret de faire d'une couleur qui est d'elle-même si douce, que la nature qui a réservé le bleu pour les cieux en a tissu le manteau de la terre au printemps, d'en faire, dis-je, une couleur à aveugler, si elle était dans nos campagnes aussi forte que dans son tableau. Vous savez que je n'exagère point, et je défie la meilleure vue de soutenir ce coloris un demi-quart d'heure. Je vous dirai des *Grâces* de Van Loo ce que je vous disais il y a quatre ans de sa *Médée :* c'est un chef-d'œuvre de teinture, et je ne pense pas que l'éloge d'un bon teinturier serait celui d'un bon coloriste.

Avec tous ces défauts, je ne serais point étonné qu'un peintre me dît : « Le bel éloge que je ferais de toutes les beautés qui sont dans ce tableau et que vous n'y voyez pas!... » C'est qu'il y a tant de choses qui tiennent au technique et dont il est impossible de juger, sans avoir eu quelque temps le pouce passé dans la palette!

1. L'AÎNÉ DES AMOURS QUI FAIT FAIRE L'EXERCICE A SES CADETS.

C'est un petit tableau de 3 pieds 8 pouces de large sur 2 pieds 7 pouces de haut [1].

Qui ne croirait, sur le sujet, qu'il est rempli de variété et de mouvement, que des Amours les uns s'exercent à percer un cœur de flèches, les autres à s'élancer comme des traits, à voler avec vitesse et légèreté, à dérober un baiser, à déranger un mouchoir, à relever un jupon, à donner le croc-en-jambe à une bergère, à tromper un mari jaloux, à rendre adroitement un billet, à grimper à des fenêtres, à séduire une surveillante, etc.? Car voilà, ce me semble, la vraie gymnastique de Cythère, l'éducation que Vénus donne à ses enfants. Ici rien de tout cela. Ce sont des marmousets roides et droits, plantés en ligne, armés de fusils et de baïonnettes avec la cartouche et le baudrier, tournant à droite et à gauche à la voix et au geste d'un de leurs frères. Je voudrais bien savoir quel sens, quel esprit il y a dans cette idée. Carle Van Loo est un bon homme, et certainement cette platitude ne lui est pas venue; c'est quelque insipide littérateur ou quelque prétendu connaisseur qui la lui aura suggérée. Nos artistes sont fatigués dans leurs ateliers d'une vermine présomptueuse qu'on appelle des *amateurs,* et cette vermine nuit beaucoup à leurs travaux.

La couleur de ce morceau est aussi dure que l'idée en est maussade. On a versé crûment sur un espace de quatre pieds toutes les vessies d'un marchand de couleurs. Point d'air, point de repos. Un amas confus de petites figures pressées, toutes pareilles d'ajustement, de position et de physionomie. Ce rare morceau est pour M. de Marigny. Qu'en pensez-vous, mon ami, cela ne figurera-t-il pas bien à côté des *Fiançailles* de Greuze et de ce joli polisson [2] de Drouais? Si un homme qui fait bien aujourd'hui et mal demain est un homme sans caractère ou sans principes, que faut-il dire du goût de celui qui associe dans un même cabinet des choses si disparates?

1. Il appartenait à M. le marquis de Marigny. Il a été vendu 1,000 livres à sa vente en 1781.

2. Le *Jeune Élève* du Salon précédent.

Cependant cet Amour qui commande à ses cadets est peint à merveille; sa draperie blanche est d'une touche légère. Placé à peu près au centre du tableau, il y domine bien. Et ces trois Amours qui arrivent d'en haut à tire-d'aile, sont d'une légèreté surprenante et d'une couleur douce.

Mais, encore une fois, ceux qui font l'exercice se ressemblent trop. Ils ont des fusils énormes pour eux. Leurs bras et leurs jambes sont raides et minces.

Ce n'est pas sans peine que l'artiste a rendu sa terrasse d'un vert aussi dur. L'ensemble est discordant; c'est le mauvais effet de couleurs qui tranchent et ne participent point les unes des autres. Cela sent la palette. Ajoutez à cela, si vous voulez, que cet Amour placé sur le devant et qui se chausse est isolé et mal dessiné. Un peintre sent un vide dans sa composition, il imagine que, pour le remplir, il n'y a qu'à y placer un objet. — Bien imaginé!

RESTOUT.

3. ORPHÉE DESCENDU AUX ENFERS POUR DEMANDER EURYDICE.

Quel sujet pour un poëte et pour un peintre! qu'il exige de génie et d'enthousiasme! Ah! mon ami, qui est-ce qui trouvera la vraie figure d'Eurydice? et celle d'Orphée promenant ses doigts sur sa lyre et suspendant par ses accords harmonieux le travail des Danaïdes, le rocher de Sisyphe, la roue d'Ixion, les eaux du Cocyte; récréant les serpents sur la tête des Euménides; attirant Cerbère qui vient lui lécher les pieds, répandant un rayon de sérénité sur le front sévère du monarque souterrain; arrachant l'urne fatale des mains de l'inflexible Rhadamante et arrêtant les fuseaux des Parques, qui en ont oublié de filer? Telle fut l'apparition du chantre de la Thrace aux enfers au moment où ses accents interrompirent le silence éternel et percèrent la nuit du Tartare. Mais le peintre en a choisi un autre. Pluton va prononcer, et l'époux redevenir possesseur de sa moitié.

La composition est grande, belle et une. On voit en haut Pluton assis sur son trône; Proserpine est à côté de lui. Au-dessous, à droite, deux des juges infernaux. Plus bas, Orphée, et

Eurydice conduite par le Temps. Sur le devant, au-dessous du trône de Pluton, les portes sombres du Ténare; à côté de ces portes, les trois Parques. Au-dessus des Parques et au-dessous de Pluton, le troisième juge. Voyez-vous comme tous ces objets se tiennent et s'enchaînent?

Et ce Temps revenu sur ses pas pour rendre Eurydice à la vie et à son époux, n'est-il pas d'une belle poésie?

Et cette Parque se refusant à la tâche inusitée de renouer son fil, est-ce une idée indigne de Virgile? Pensez donc, mon ami, que l'artiste l'a trouvée à quatre-vingts ans.

Si son Pluton et sa Proserpine sont mesquins, n'ont rien de majestueux et de redoutable; si son Eurydice est niaise; si ses juges infernaux ont un faux air d'apôtres; si son Orphée est plus froid qu'un ménétrier de village qui suit une noce pour un écu; si ses Parques sont tournées à la française, il faut le lui pardonner; le sujet était trop fort pour son âge.

N'est-ce pas assez que dans l'harmonie générale, dans la distribution des groupes, dans la liaison des parties de la composition on reconnaisse encore le grand maître?

Ce Pluton et cette Proserpine sont pauvres, d'accord; mais l'obscurité qui les environne est bien imaginée et bien faite.

La couleur du tout est faible; mais les reflets de lumière sont bien entendus.

La tête d'Eurydice est sotte, ses pieds et ses mains sont mal dessinés; mais la couleur de toute la figure fait plaisir.

Les pieds et les mains des autres figures sont assez mal dessinés; mais qui est-ce qui se donne aujourd'hui la peine de finir ces parties? Ce sont des détails qu'on renvoie aux écoliers.

Ses Parques sont un peu françaises; mais l'attitude en est variée, et elles ne sont pas sans caractère.

Convenez, mon ami, qu'on a prononcé un peu légèrement sur le mérite de ce morceau. Retournez au Salon, et vous éprouverez comme moi qu'on le revoit avec plus de satisfaction qu'on ne l'a vu. Cet homme est encore un aigle en comparaison de Pierre et de beaucoup d'autres.

Cette composition a 17 pieds 8 pouces de large sur 11 [illegible] de haut. Ce n'est point une petite machine [1].

1. Il était destiné à être exécuté en tapisserie à la manufacture [illegible]

4. LE REPAS DONNÉ PAR ASSUÉRUS AUX GRANDS DE SON ROYAUME[1].

C'est une autre composition de 16 pieds 6 pouces de large sur 9 pieds de haut.

Ce n'est pas un repas, le peintre a mal dit : c'est un grand couvert qui attend des convives. On n'aperçoit à droite et à gauche que quelques subalternes occupés à servir. La table cache les personnages importants; on aperçoit seulement vers le fond quelques sommets de têtes.

Si dans un tableau ce qui occupe le plus d'espace remplit le milieu, arrête l'œil et se montre uniquement en est le sujet principal, la table a ici tous ces caractères.

Du reste, même faiblesse de couleur. La forme bizarre du tableau peut avoir forcé la composition, ou bien le peintre a été fort sage de cacher des figures qu'il n'était plus en état de peindre.

5. L'ÉVANOUISSEMENT D'ESTHER.

Tableau de 7 pieds 7 pouces de haut sur 9 pieds de large.

Il faut être bien hardi pour tenter ce sujet après le Poussin. Dans le tableau du Poussin, que j'ai sous les yeux, Assuérus à gauche est assis sur son trône; il a l'air d'un Jupiter Olympien, tant il est simple et majestueux; son front est couvert d'une bandelette. Il faut voir comme il est coiffé et drapé; comme sa main est naturellement posée sur sa baguette; comme il regarde la douleur d'Esther, comme il en est pénétré. Il est entouré de quelques-uns de ses ministres qui ont à la vérité l'air rustique; ce caractère déplaît fort à nos artistes modernes, dont l'imagination, captivée par des idées de dignité du XVIIIe siècle, ne remonta jamais dans l'antiquité; mais cela me plaît à moi. Quel groupe que celui d'Esther et de ces femmes qui la secourent! L'une, placée derrière elle, la soutient sous les bras; une autre l'appuie de côté; une troisième raffermit ses genoux. Comme ces figures sont agencées! C'est certainement une des plus belles choses que je connaisse. La belle douleur que

1. Destiné, ainsi que le suivant, pour l'église des Feuillants de la rue Saint-Honoré.

celle d'Esther! La noblesse et la simplicité se remarquent jusque dans le trône du monarque et l'estrade sur laquelle il est élevé. Le fond du salon est percé de niches qui font sans doute un bel effet en peinture, mais qui en font un mauvais en gravure, parce qu'on n'y distingue pas assez les statues qui les remplissent des personnages intéressés à la scène.

Je fais ici comme Pindare, qui chantait les dieux de la patrie quand il n'avait rien à dire de son héros. Dans le tableau de Restout une seule femme soutient Esther. Esther a l'air moribond. Le monarque descendu de son trône la touche froidement du bout de son sceptre. C'est ainsi que les monarques d'Asie rassuraient ceux qui osaient se présenter devant eux sans être appelés.

Il s'agit bien de toucher de son sceptre une femme charmante, adorée et qui se meurt de douleur! Si c'est là le rôle d'un souverain en pareil cas, les souverains sont de pauvres amoureux. Pour moi, qui ne règne par bonheur que sur le cœur de Sophie, si elle se présentait à mes yeux dans cet état, que ne deviendrais-je pas? Comme je serais éperdu! Quels cris je pousserais! Malheur à ceux qui ne seconderaient pas à mon gré mon inquiétude. « Belle Sophie, qui est le malheureux qui vous a causé de la peine? Il le payera de sa tête. Revenez à la vie; rassurez-vous... Ah! je vois vos yeux se rouvrir; je respire... » L'insensible et froid monarque ne dit pas un mot de tout cela. Ah! je ne veux pas régner, j'aime mieux aimer à mon gré.

Même faiblesse de composition, de couleur et de caractères. Un des bons amis de ce vieillard devrait lui dire à l'oreille :

> Solve senescentem mature sanus equum, ne
> Peccet ad extremum ridendus et ilia ducat.
>
> HORAT.

Monsieur Restout, souffrez que je sois cet ami-là.

LOUIS-MICHEL VAN LOO.

Ce peintre était attaché à la cour d'Espagne; j'ignore pourquoi il n'y est plus, mais il est certain que c'est un grand artiste.



7. LE PORTRAIT DE L'AUTEUR, ACCOMPAGNÉ DE SA SŒUR ET TRAVAILLANT AU PORTRAIT DE SON PÈRE[1].

C'est une très-belle chose. Le peintre occupe le milieu de la toile. Il est assis : il a les jambes croisées et un bras passé sur le dos de son fauteuil; il se repose. L'ébauche du portrait de son père est devant lui sur un chevalet. Sa sœur est debout derrière son fauteuil. Rien n'est plus simple, plus naturel et plus vrai que cette dernière figure. La robe de chambre de l'artiste fait la soie à merveille. Le bras pendant sur le dos du fauteuil est tout à fait hors de la toile; il n'y a qu'à l'aller prendre. L'air de famille est on ne peut mieux conservé dans les trois têtes. En tout, le morceau est fait largement et mérite les plus grands éloges; les têtes sont nobles et grandement touchées.

Avec tout cela, me direz-vous, quelle comparaison avec Van Dyck pour la vérité, avec Rembrandt pour la force?

Mais tandis qu'il y a tant de manières différentes d'écrire qui chacune ont leur mérite particulier, n'y aurait-il qu'une seule manière de bien peindre? Parce qu'Homère est plus impétueux que Virgile, Virgile plus sage et plus nombreux que le Tasse, le Tasse plus intéressant et plus varié que Voltaire, refuserai-je mon juste hommage à celui-ci? Modernes envieux de vos contemporains, jusques à quand vous acharnerez-vous à les rabaisser par vos éternelles comparaisons avec les Anciens? N'est-ce pas une façon de juger bien étrange que de ne regarder les Anciens que par leurs beaux côtés, comme vous faites, et que de fermer les yeux sur leurs défauts, et de n'avoir au contraire les yeux ouverts que sur les défauts des modernes et que de les tenir opiniâtrément fermés sur leurs beautés? Pour louer les auteurs de vos plaisirs, attendrez-vous toujours qu'ils ne soient plus? A quoi leur sert un éloge qu'ils ne peuvent entendre?

Je suis toujours fâché que, parmi les superstitions dont on a entêté les hommes, on n'ait jamais pensé à leur persuader qu'ils entendraient sous la tombe le mal ou le bien que nous en dirions.

1. Tableau de 7 pieds de hauteur sur 5 de largeur.

Je suis aussi bien fâché que ces morceaux de peinture qui ont la fraîcheur et l'éclat des fleurs soient condamnés à se faner aussi vite qu'elles.

Cet inconvénient tient à une manière de faire qui double l'effet du tableau pour le moment. Lorsque le peintre a presque achevé son ouvrage, il glace. Glacer, c'est passer sur le tout une couche légère de la couleur et de la teinte qui convient à chaque partie. Cette couche peu chargée de couleur et très-chargée d'huile fait la fonction et a le défaut d'un vernis ; l'huile se sèche et jaunit en se séchant, et le tableau s'enfume plus ou moins, selon qu'il a été peint plus ou moins franchement.

On dit qu'un peintre peint à pleines couleurs ou franchement, lorsque ses couleurs sont plus unes, moins tourmentées, moins mélangées.

On conçoit que l'huile répandue sur les endroits où il y a beaucoup de différentes couleurs mêlées et fondues occasionne une action des unes sur les autres et une décomposition d'où naissent des taches jaunes, grises, noires, et la perte de l'harmonie générale.

Les endroits qui souffriront le plus, ce sont ceux où il se trouvera de la céruse et autres chaux métalliques que la substance grasse révivifiera.

Un sculpteur un peu jaloux de la durée de son ouvrage, qui lui coûte tant de peines, devrait toujours en appuyer les parties délicates et fragiles sur des parties solides ; et le peintre préparer et broyer lui-même ses couleurs, et exclure de sa palette toutes celles qui peuvent réagir les unes sur les autres, se décomposer, se révivifier, ou souffrir, comme les sels, par l'acide de l'air. Cet acide est si puissant qu'il ternit jusqu'aux peintures de la porcelaine.

L'art de donner à la peinture des couleurs durables est presque encore à trouver. Il semble qu'il faudrait bannir la plupart des chaux, toutes les substances salines, et n'admettre que des terres pures et bien lavées.

C'est une chose bizarre que la diversité des jugements de la multitude qui se rassemble dans un Salon. Après s'y être promené pour voir, il faudrait aussi y faire quelques tours pour entendre.

Les gens du monde jettent un regard dédaigneux et distrait sur les grandes compositions, et ne sont arrêtés que par les portraits dont ils ont les originaux présents.

L'homme de lettres fait tout le contraire ; passant rapidement sur les portraits, les grandes compositions fixent toute son attention.

Le peuple regarde tout et ne s'entend à rien.

C'est lorsqu'ils se rencontrent au sortir de là qu'ils sont plaisants à entendre. L'un dit : « Avez-vous vu le *Mariage de la Vierge?* c'est un beau morceau!

— Non. Mais vous, que dites-vous du *Portrait de la comtesse?* c'est cela qui est délicieux.

— Moi! je ne sais seulement pas si votre comtesse s'est fait peindre. Je m'amuserais autour d'un portrait, tandis que je n'ai ni trop d'yeux ni trop de temps pour le *Joseph* de Deshays ou le *Paralytique* de Greuze!

— Ah! oui ; c'est cet homme qui est à côté de l'escalier et à qui l'on va donner l'extrême-onction... »

C'est ainsi que rien ne passe sans éloge et sans blâme : celui qui vise à l'approbation générale est un fou. Greuze, pourquoi faut-il qu'une impertinence t'afflige? La foule est continuellement autour de ton tableau, il faut que j'attende mon tour pour en approcher. N'entends-tu pas la voix de la surprise et de l'admiration qui s'élève de tous côtés? Ne sais-tu pas que tu as fait une chose sublime? Que te faut-il de plus que ton propre suffrage et le nôtre?

Tant que les peintres portraitistes ne me feront que des ressemblances sans composition, j'en parlerai peu ; mais lorsqu'ils auront une fois senti que pour intéresser il faut une action, alors ils auront tout le talent des peintres d'histoire, et ils me plairont indépendamment du mérite de la ressemblance.

Il s'est élevé ici une contestation singulière entre les artistes et les gens du monde. Ceux-ci ont prétendu que le mérite principal d'un portrait était d'être bien dessiné et bien peint. Eh! que nous importe, disaient ceux-ci, que les Van Dyck ressemblent ou ne ressemblent pas? En sont-ils moins à nos yeux des chefs-d'œuvre? Le mérite de ressembler est passager ; c'est celui du pinceau qui émerveille dans le moment et qui éternise l'ouvrage. — C'est une chose bien douce pour nous, leur a-t-on

répondu, que de retrouver sur la toile l'image vraie de nos pères, de nos mères, de nos enfants, de ceux qui ont été les bienfaiteurs du genre humain et que nous regrettons. Quelle a été la première origine de la peinture et de la sculpture ? Ce fut une jeune fille qui suivit avec un morceau de charbon les contours de la tête de son amant dont l'ombre était projetée sur un mur éclairé. Entre deux portraits, l'un de Henri IV mal peint, mais ressemblant, et l'autre d'un faquin de concussionnaire ou d'un sot auteur peint à miracle, quel est celui que vous choisirez ? Qui est-ce qui attache vos regards sur un buste de Marc-Aurèle ou de Trajan, de Sénèque ou de Cicéron ? Est-ce le mérite de ciseau de l'artiste ou l'admiration de l'homme?

D'où je conclus avec vous qu'il faut qu'un portrait soit ressemblant pour moi, et bien peint pour la postérité.

Ce qu'il y a de certain, c'est que rien n'est plus rare qu'un beau portrait, plus commun qu'un barbouilleur qui fait ressembler, et que quand l'homme n'est plus, nous supposons la ressemblance.

BOUCHER.

Il y a deux tableaux de Boucher : le *Sommeil de l'enfant Jésus*, et une *Bergerie*.

9. LE SOMMEIL DE L'ENFANT JÉSUS[1].

Ce maître a toujours le même feu, la même facilité, la même fécondité, la même magie et les mêmes défauts qui gâtent un talent rare.

Son enfant Jésus est mollement peint; il dort bien. Sa Vierge mal drapée est sans caractère. La gloire en est très-aérienne. L'ange qui vole est tout à fait vaporeux. Il était impossible de toucher plus grandement et de donner une plus belle tête au Joseph qui sommeille derrière la Vierge qui adore son fils... Mais la couleur ? Pour la couleur, ordonnez à votre chimiste de vous faire une détonation ou plutôt déflagration de cuivre par le nitre et vous la verrez telle qu'elle est dans le tableau de Boucher. C'est celle d'un bel émail de Limoges. Si vous dites au peintre :

1. Tableau cintré de 2 pieds de haut sur 1 pied de large.

« Mais, monsieur Boucher, où avez-vous pris ces tons de couleur ? » il vous répondra : « Dans ma tête. — Mais ils sont faux. — Cela se peut, et je ne me suis pas soucié d'être vrai. Je peins un événement fabuleux avec un pinceau romanesque. Que savez-vous ? la lumière du Thabor et celle du paradis sont peut-être comme cela. Avez-vous jamais été visité la nuit par des anges ? — Non. — Ni moi non plus ; et voilà pourquoi je m'essaye comme il me plaît dans une chose qui n'a point de modèle en nature. — Monsieur Boucher, vous n'êtes pas bon philosophe, si vous ignorez qu'en quelque lieu du monde que vous alliez et qu'on vous parle de Dieu, ce soit autre chose que l'homme. »

LA BERGERIE[1].

Imaginez sur le fond un vase posé sur son piédestal et couronné d'un faisceau de branches renversées ; au dessous, un berger endormi sur les genoux de sa bergère ; répandez autour une houlette, un petit chapeau rempli de roses, un chien, des moutons, un bout de paysage et je ne sais combien d'autres objets entassés les uns sur les autres ; peignez le tout de la couleur la plus brillante, et vous aurez la *Bergerie* de Boucher.

Quel abus du talent ! combien de temps de perdu ! Avec la moitié moins de frais, on eût obtenu la moitié plus d'effet. Entre tant de détails, tous également soignés, l'œil ne sait où s'arrêter ; point d'air, point de repos. Cependant la bergère a bien la physionomie de son état ; et ce bout de paysage qui serre le vase est d'une délicatesse, d'une fraîcheur et d'un charme surprenants. Mais que signifient ce vase et son piédestal ? que signifient ces lourdes branches dont il est surmonté ? Quand on écrit, faut-il tout écrire ? quand on peint, faut-il tout peindre ? De grâce, laissez quelque chose à suppléer par mon imagination... Mais dites cela à un homme corrompu par la louange et entêté de son talent, et il hochera dédaigneusement de la tête ; il vous laissera dire et nous le quitterons : *Jussum se suaque solum amare*. C'est dommage pourtant.

Cet homme, lorsqu'il était nouvellement revenu d'Italie, fai-

1. N'est point au livret.

sait de très-belles choses ; il avait une couleur forte et vraie ; sa composition était sage, quoique pleine de chaleur ; son faire large et grand. Je connais quelques-uns de ses premiers morceaux qu'il appelle aujourd'hui des *croûtes* et qu'il rachèterait volontiers pour les brûler.

Il a de vieux portefeuilles pleins de morceaux admirables qu'il dédaigne. Il en a de nouveaux, farcis de moutons et de bergers à la Fontenelle, sur lesquels il s'extasie.

Cet homme est la ruine de tous les jeunes élèves en peinture. A peine savent-ils manier le pinceau et tenir la palette, qu'ils se tourmentent à enchaîner des guirlandes d'enfants, à peindre des culs joufflus et vermeils, et à se jeter dans toutes sortes d'extravagances qui ne sont rachetées ni par la chaleur, ni par l'originalité, ni par la gentillesse, ni par la magie de leur modèle : ils n'en ont que les défauts.

JEAURAT.

Ce fut autrefois le Vadé de la peinture ; il connaissait les scènes de la place Maubert et des halles, les enlèvements de filles, les déménagements furtifs, les disputes des harengères et crieuses de vieux chapeaux. Il exposa, il y a deux ans, deux petits tableaux en ce genre qui se firent remarquer. Je me souviens que dans l'un il y avait deux filles qu'on menait à Saint-Martin [1], dont l'une se désolait et l'autre faisait des cornes au commissaire. C'est la vérité dans ce genre. Il faut que celui qu'il a exposé cette année, et qu'il a appelé *les Citrons de Javotte* [2], soit peu de chose ; car je ne l'ai point remarqué et je n'en ai entendu parler à qui que ce soit.

« Mon ami, je vous abandonne M. Jeaurat ; faites-en tout ce qu'il vous plaira ; je vous demande seulement un peu d'indulgence pour ses cheveux gris et sa main tremblante.

— Mais il est bien mauvais.

— D'accord, mais il a les cheveux gris et un [illegible] plein de bonhomie. »

1. Maison de correction.

2. Tableau de 2 pieds 6 pouces de largeur [illegible] par Levasseur. N° 11.



NATTIER.

16. L'AUTEUR AVEC SA FAMILLE[1].

Cet homme a été autrefois très-bon portraitiste, mais il n'est plus rien. Le portrait de sa famille est flou, c'est-à-dire faible et léché. Monsieur Nattier, vous ne connaissez pas les têtes de vos enfants; certainement elles ne sont pas comme cela.

Deux tableaux représentant, l'un *Un Chinois tenant une flèche*, et l'autre *Une Indienne*[2]. — Le costume y est bien observé, j'y consens. Si vous n'avez voulu que m'apprendre comme on était vêtu à la Chine et dans l'Inde, soyez content, vous l'avez fait.

HALLÉ.

18. ABRAHAM REÇOIT LES ANGES, ILS ANNONCENT A SARA QU'ELLE SERA MÈRE D'UN FILS[3].

Hallé est toujours le pauvre Hallé. Cet homme a la rage de choisir de grands sujets, des sujets qui demandent de l'invention, des caractères, du dessin, de la noblesse, toutes qualités qui lui manquent.

On voit dans ce tableau les anges assis autour d'une table. Abraham est debout devant eux, Sara écoute derrière une porte.

L'Abraham est très-mal drapé, on ne sent nulle part le nu sous cet amas d'étoffe lourde et de couleur de terre. Monsieur Hallé, où est ce beau caractère céleste que Raphaël et Le Sueur ont su donner à leurs anges? Les vôtres sont trois polissons déguisés. Votre Abraham est un vieux paillard qui a le sourire indécent, le nez recourbé, la figure grimacière et rechignée d'un faune; il ne lui manque que les oreilles pointues et les

1. Tableau de 5 pieds 1 pouce de largeur sur 4 pieds 10 pouces de hauteur.
2. Deux tableaux de 1 pied 8 pouces de haut sur 1 pied 6 pouces de large. N° 17.
3. Tableau de 8 pieds de largeur sur 7 pieds 6 pouces de hauteur.

petites cornes. Et cette figure mesquine de femme derrière la porte, c'est une servante que vous ne me ferez jamais prendre pour une Sara. Et puis vos couleurs sont sales et crues; vous êtes d'une fadeur de monotonie insupportable. Vous m'ennuyez, monsieur Hallé, vous m'ennuyez.

Personne ne sait ce que c'est que votre *Vierge avec son enfant Jésus*, vos deux petites *Pastorales*, votre *Abondance* répandue sur les arts, ni votre *Combat d'Hercule et d'Achéloüs*[1]. Tout cela est misérable.

PIERRE.

Monsieur Pierre, chevalier de l'ordre du Roi, premier peintre de monseigneur le duc d'Orléans et professeur de l'Académie de peinture, vous ne savez plus ce que vous faites, et vous avez bien plus tort qu'un autre. Vous êtes riche; vous pouvez, sans vous gêner, vous procurer de beaux modèles et faire tant d'études qu'il vous plaira. Vous n'attendez pas l'argent d'un tableau pour payer votre loyer. Vous avez tout le temps de choisir votre sujet, de vous en pénétrer, de l'ordonner, de l'exécuter. Vous avez été mieux élevé que la plupart de vos confrères; vous connaissez les bons auteurs français, vous entendez les poëtes latins, que ne les lisez-vous donc? Ils ne vous donneront pas le génie, parce qu'on l'apporte en naissant; mais ils vous remueront, ils élèveront votre esprit, ils dégourdiront un peu votre imagination; vous y trouverez des idées et vous vous en servirez.

Pierre, à son retour d'Italie, exposa quelques morceaux bien dessinés, bien coloriés, hardis même et de bonne manière : il y a vingt ans de cela. Alors il faisait cas du Guide, du Corrége, de Raphaël, du Véronèse et des Carraches, qu'il appelle aujourd'hui des croûtes. Depuis une douzaine d'années, il a toujours été en dégénérant, et sa morgue s'est accrue à mesure que son talent s'est perdu; c'est aujourd'hui le plus vain et le plus plat de nos artistes.

Il a pris pour sujet d'un de ses tableaux :

1. Ces deux derniers tableaux étaient des esquisses. Nos 21 et 22.

12. MERCURE AMOUREUX QUI CHANGE EN PIERRE AGLAURE, QUI L'ÉLOIGNAIT DE SA SŒUR HERSÉ[1].

On voit à gauche Hersé à sa toilette. Derrière elle est une suivante debout; à droite, sur le devant, Aglaure est renversée à terre; au-dessus, Mercure, porté dans les airs, touche de son caducée cette sœur incommode.

D'abord quelle plate idée d'avoir mis Hersé à sa toilette! C'est une grande figure froide, imbécile, sans action, sans passion, sans mouvement, sans caractère, ne prenant pas le moindre intérêt à ce qui se passe. Cette subalterne à côté d'elle, on peut dire qu'elle se conforme très-bien à l'indifférence de sa maîtresse. Pour l'Aglaure, c'est en charbon de terre que Mercure la change; je m'en rapporte à M. de Jussieu. Ce Mercure qui fait ici le rôle principal est si faible de couleur qu'on le prendrait pour un nuage gris. Le tout a l'air d'une première ébauche ou d'un mauvais tableau ancien dont on a enlevé la couleur en le nettoyant.

Depuis que ce morceau est exposé, le peintre va tous les matins le retoucher. Retouche, retouche, mon ami, je te promets que cela n'est ni fait ni à refaire. Ce n'est pas Aglaure, c'est l'artiste et toute sa composition que Mercure en colère a pétrifiés.

13. UNE SCÈNE DU MASSACRE DES INNOCENTS.

C'est une mère qui se poignarde de douleur sur le cadavre de son enfant. Quand on cite un seul vers d'un poëme épique, il faut qu'il soit de la plus rare beauté. Quand on ne montre qu'un seul incident d'une scène immense, il faut qu'il soit sublime, et qu'il dise *ex ungue leonem*. Monsieur Pierre, vous n'avez point de griffes. La femme qui se tue est blafarde. Je ne sais pourquoi elle se tue; car je cherche son désespoir et ne le trouve point. Il ne faut pas prendre de la grimace pour de la passion; c'est une chose à laquelle les peintres et les acteurs sont sujets à se méprendre. Pour en sentir la différence, je les renvoie au *Laocoon* antique, qui souffre et ne grimace point.

1. Tableau destiné à être exécuté en tapisserie à la manufacture des Gobelins.

14. L'HARMONIE.

Ma foi, je ne sais ce que c'est.

15. UNE BACCHANTE ENDORMIE.

Je me la rappelle fort bien. C'est une grande nudité de femme ivre, âgée, chairs molles, gorge flétrie, ventre affaissé, cuisses plates, hanches élevées, fade de couleur, mal dessinée, surtout par les jambes; moulue, dont les membres vont se détacher incessamment; usée par la débauche des hommes et du vin. Dormez, personne ne sera tenté d'abuser de votre état et de votre sommeil.

Quand on choisit de ces natures-là, il faut en sauver le dégoût par une exécution supérieure, et c'est ce que M. le chevalier Pierre n'a pas fait. Vulcain est la plus hideuse figure de l'*Odyssée* et la plus fortement peinte; le Polyphème de Virgile fait horreur, mais il est beau.

Il ne faut plus compter Pierre parmi nos bons artistes.

VIEN.

Le triste et plat métier que celui de critique! Il est si difficile de produire une chose même médiocre; il est si facile de sentir la médiocrité! Et puis, toujours ramasser des ordures, comme Fréron ou ceux qui se promènent dans nos rues avec des tombereaux. Dieu soit loué! voici un homme dont on peut dire du bien et presque sans réserve. L'image la plus favorable sous laquelle on puisse envisager un critique est celle de ces gueux qui s'en vont avec un bâtonnet à la main remuer les sables de nos rivières pour y découvrir une paillette d'or. Ce n'est pas là le métier d'un homme riche.

Les tableaux que Vien a exposés cette année sont tous du même genre, et comme ils ont presque tous le même mérite, il n'y a qu'un seul éloge à en faire : c'est l'élégance des formes, la grâce, l'ingénuité, l'innocence, la délicatesse, la simplicité, et tout cela joint à la pureté du dessin, à la belle couleur, à la mollesse et à la vérité des chairs.

On serait bien embarrassé de choisir entre sa *Marchande à la toilette*, sa *Bouquetière*, sa *Femme qui sort du bain*, sa *Prêtresse qui brûle de l'encens sur un trépied*, la *Femme qui arrose ses fleurs*, la *Proserpine qui en orne le buste de Cérès sa mère* et l'*Offrande au temple de Vénus*[1]. Comme tout cela sent la manière antique!

Ces morceaux sont petits, le plus grand n'a pas plus de trois pieds de haut sur deux de large; mais l'artiste a bien fait voir dans sa *Sainte Geneviève* du dernier Salon, son *Icare* qui est à l'Académie, et d'autres morceaux, qu'il pouvait tenter de grandes compositions et s'en tirer avec succès.

23. LA MARCHANDE A LA TOILETTE.

Celui qu'il appelle ainsi représente une esclave qu'on voit à gauche agenouillée. Elle a à côté d'elle un petit panier d'osier rempli d'Amours qui ne font qu'éclore. Elle en tient un par ses deux ailes bleues qu'elle présente à une femme assise dans un fauteuil, sur la droite. Derrière cette femme est sa suivante debout. Entre l'esclave et la femme assise, l'artiste a placé une table sur laquelle on voit des fleurs dans un vase, quelques autres éparses sur le tapis avec un collier de perles.

L'esclave, un peu basanée, avec son nez large et un peu aplati, ses grandes lèvres vermeilles, sa bouche entr'ouverte. ses grands yeux noirs, est une coquine qui a bien la physionomie de son métier et l'art de faire valoir sa denrée.

La suivante, qui est debout, dévore des yeux toute la jolie couvée.

La maîtresse a de la réserve dans le maintien. L'intérêt de ces trois visages est mesuré avec une intelligence infinie; il n'est pas possible de donner un grain d'action ou de passion à l'une sans les désaccorder toutes en ce point. Et puis c'est une élégance dans les attitudes, dans les corps, dans les physionomies, dans les vêtements; une tranquillité dans la composition; une finesse!... tant de charme partout, qu'il est impossible de les décrire. Les accessoires sont d'ailleurs d'un goût exquis et du fini le plus précieux.

1. La gravure de ce dernier tableau a été publiée dans l'*Histoire des Peintres* de M. Charles Blanc.

Ce morceau en tout est d'une très-belle exécution : la figure assise est drapée comme l'antique; la tête est noble; on la croit faible d'expression, mais ce n'est pas mon avis. Les pieds et les mains sont faits avec le plus grand soin. Le fauteuil est d'un goût qui frappe; ce gland qui pend du coussin est d'or à s'y tromper. Rien n'est comparable aux fleurs pour la vérité des couleurs et des formes, et pour la légèreté de la touche. Le fond caractérise bien le lieu de la scène. Ce vase avec son piédestal est d'une belle forme. Oh! le joli morceau!

On prétend que la femme assise a l'oreille un peu haute. Je m'en rapporte aux maîtres.

Voilà une allégorie qui a du sens, et non pas cet insipide *Exercice des Amours* de Vanloo. C'est une petite ode tout à fait anacréontique. C'est dommage que cette composition soit un peu déparée par un geste indécent de ce petit Amour papillon que l'esclave tient par les ailes; il a la main droite appuyée au pli de son bras gauche qui, en se relevant, indique d'une manière très-significative la mesure du plaisir qu'il promet.

En général, il y a dans tous ces morceaux peu d'invention et de poésie, nul enthousiasme, mais une délicatesse et un goût infinis. Ce sont des physionomies à tourner la tête ; des pieds, des mains et des bras à baiser mille fois.

L'harmonie des couleurs, si importante dans toute composition, était essentielle dans celle-ci; aussi est-elle portée au plus haut degré.

Ce sont comme autant de madrigaux de l'Anthologie mis en couleurs. L'artiste est comme Apelle ressuscité au milieu d'une troupe d'Athéniennes.

Celui que j'aime entre tous est la jeune innocente qui arrose son pot de fleurs. On ne la regarde pas longtemps sans devenir sensible. Ce n'est pas son amant, c'est son père ou sa mère qu'on voudrait être. Sa tête est si noble! Elle est si simple et si ingénue! Ah! qui est-ce qui oserait lui tendre un piège? C'est la couleur de chair la plus vraie ; peut-être y désirerait-on un peu plus de couleur. La draperie est forte ; peut-être la voudrait-on un peu plus légère. Malgré le bas-relief dont on a décoré le pot de fleurs, on dit qu'il ressemble un peu trop, pour la forme, à ceux du quai de la Ferraille.

Mais encore un mot sur la *Marchande à la toilette*. On prétend que les Anciens[1] n'en auraient jamais fait le sujet d'un tableau isolé; qu'ils auraient réservé cette composition et celles du même genre pour un cabinet de bains, un plafond, ou pour les murs de quelque grotte souterraine. Et puis cette suivante qui, d'un bras qui pend nonchalamment, va de distraction ou d'instinct relever avec l'extrémité de ses jolis doigts le bord de sa tunique à l'endroit... En vérité, les critiques sont de sottes gens! Pardon! monsieur Vien, pardon! Vous avez fait dix tableaux charmants; tous méritent les plus grands éloges par leur précieux dessin et le style délicat dans lequel vous les avez traités. Que ne suis-je possesseur du plus faible de tous! Je le regarderais souvent, et il serait couvert d'or lorsque vous ne seriez plus.

LA GRENÉE.

Voici un artiste qui a fait un grand pas dans son art depuis deux ans. Ce n'était, au dernier Salon, qu'un peintre médiocre, froid dans sa composition et faible dans les autres parties; mais sa *Suzanne surprise par les deux vieillards* le met tout à coup sur la seconde et peut-être sur la première ligne.

31. SUZANNE SURPRISE AU BAIN PAR LES DEUX VIEILLARDS[2].

La Suzanne est placée à gauche sur le devant; on la voit de face. A droite sont les deux vieillards, l'un derrière elle, l'autre à côté. Ils sont bien groupés, et leurs têtes sont belles. Celui-ci lui dit du geste qu'ils sont seuls et loin de tout témoin; l'autre lui caresse l'épaule d'une main. L'expression de la Suzanne est grande et noble. Elle dérobe sa gorge avec un de ses bras; l'autre retient des linges qui descendent et couvrent ses cuisses. Les chairs sont vraies, les séducteurs encore frais et verts. Avec tout cela, la chasteté de la belle Juive eût été

1. Cette composition a été faite sur le récit d'un tableau trouvé à Herculanum, et que l'on voit dans le cabinet du roi des Deux-Siciles, à Portici. Ce tableau antique a été gravé depuis dans le III[e] volume des *Peintures* de cette ville, pl. VIII. On est en état de remarquer les différences qui se trouvent entre ces deux compositions. (*Note du Livret.*)

2. Tableau de 5 pieds de large sur 4 pieds de haut.

encore mieux avérée s'il n'y en avait eu qu'un et qu'il eût été jeune. Mais ce n'est pas là le conte.

32. L'AURORE QUI QUITTE LA COUCHE DU VIEUX TITON[1].

Je n'aime pas ce tableau. Titon est d'une couleur vineuse ; de la manière dont il est placé, il a l'air d'un homme qu'on aurait serré entre deux planches. Cette Aurore est terne ; sa draperie ne la fait pas sentir, et ses cheveux sont gris et de pierre.

33. LA DOUCE CAPTIVITÉ[2].

En revanche, la *Douce Captivité* est un bon tableau. C'est une femme qui presse une colombe contre son sein. Ce morceau, pour le caractère noble et voluptueux de la femme, la vérité des chairs et l'effet, est digne de Carle Van Loo lorsqu'il ne s'était pas fait une couleur outrée.

Mon ami, si vous retournez au Salon, n'oubliez pas de comparer ce tableau de La Grenée avec l'*Athénienne qui arrose des fleurs* de Vien.

Vous trouverez dans l'un de la grandeur de forme et de la noblesse. La tête en est coiffée dans le goût antique ; elle est bien dessinée. Mêmes qualités dans l'autre, avec plus de sensibilité ; mais c'est peut-être le mérite du sujet et non de l'artiste. Celle-ci n'est occupée que du plaisir de voir croître des fleurs ; celle de La Grenée a d'autres pensées. La main qui presse l'oiseau est potelée et bien dessinée, toute la figure bien peinte et assez bien coloriée. Vien est plus moelleux et plus doux. La femme de La Grenée vous semblera plus belle ; mais c'est celle de Vien que vous aimerez.

36. LE MASSACRE DES INNOCENTS[3].

Je ne sais, monsieur de La Grenée, ce que c'est que votre *Massacre des Innocents :* je ne l'ai point vu ; mais j'entends dire qu'il y a quelques beaux groupes, et j'en suis bien aise.

1. Tableau de même grandeur que le précédent, vendu à la vente même du peintre en 1814.
2. Tableau ovale.
3. Dessin de 2 pieds 3 pouces de long sur 1 pied 10 pouces de large.



37. JOSUÉ, COMBATTANT CONTRE LES AMORRHÉENS, COMMANDE AU SOLEIL DE S'ARRÊTER, ET REMPORTE UNE VICTOIRE COMPLÈTE[1].

Pour votre *Josué*, je ne saurais vous dissimuler qu'il est mauvais. Vous n'avez ni cette variété de pensées, ni cette chaleur, ni ce terrible qui convient à un peintre de batailles. Pour trouver le geste et la tête d'un homme qui commande au soleil, il faut y rêver longtemps. Du pas dont vous allez, peut-être dans deux ans d'ici vous sera-t-il permis de tenter de ces grandes machines-là. Vous avez réussi dans une élégie, et vous méditez un poëme épique! Halte-là, s'il vous plaît! vous ne vous doutez pas encore des connaissances nécessaires à un peintre de batailles.

38. LA MORT DE CÉSAR[2].

Voilà une *Mort de César* où les figures sont maigres, raides et isolées. Rien ne répond à l'importance du sujet; c'est un guet-apens ordinaire. Gardez-vous bien de mettre cette ébauche en couleur; ce serait du temps et de l'huile perdus.

39. SERVIUS TULLIUS JETÉ DU HAUT DES DEGRÉS DU CAPITOLE ET ASSASSINÉ PAR LES ORDRES DE TARQUIN[3].

Il est mieux.

40. UN CHRIST EN CROIX.

(DESSINÉ A LA SANGUINE.)

Convenez que le professeur qui retouche les élèves qui vont dessiner à l'Académie l'aurait déchiré. Monsieur de La Grenée, je vous parle avec franchise, parce que je vous aime et que je suis content de votre *Suzanne*, mais très-content; si vous m'en croyez, vous vous en tiendrez aux tableaux de chevalet, et vous laisserez là ces énormes compositions qui demandent de grands fronts et quelques-unes de ces têtes énormes que Raphaël, le Titien, Le Sueur ont portées sur leurs épaules, et dont Deshays a quelques traits.

1. Dessin de même grandeur que le précédent.
2. Dessin d'environ 18 pouces sur 12.
3. Dessin de même grandeur que le précédent.

Mais j'allais passer sous silence vos deux petits tableaux de *Vierge*[1], et j'aurais fort mal fait. Ils ont une douceur charmante et le moelleux du pinceau du Guide. Je préfère celui où l'enfant va caresser sa mère de ses deux petites mains. Et l'enfant et la mère sont intéressants. L'œil tourne autour du visage de la mère.

DESHAYS.

Deshays est, sans contredit, le plus grand peintre d'église que nous ayons. Vien n'est pas de sa force en ce genre, et Carle Van Loo lui a cédé sa place; il y a pourtant de Vien une certaine *Piscine*[2].

42. LE MARIAGE DE LA VIERGE.

Je ne balance pas à prononcer que le *Mariage de la Vierge* est la plus belle composition qu'il y ait au Salon, comme elle est la plus vaste. Ce tableau a 19 pieds de haut sur 11 pieds de large. L'espace est immense, et tout y répond.

On voit à droite l'autel et le candélabre à sept branches. Le grand prêtre est placé sur le haut des marches, le dos tourné à l'autel et le visage vers les époux. Il a les bras étendus et la tête élevée au ciel; il en invoque l'assistance. Il est majestueux, il est grand, il en impose, il est plein d'enthousiasme. Les deux époux sont à genoux sur les derniers degrés. La Vierge noble, grande, pleine de modestie, vêtue et drapée naturellement, dans le vrai goût de Raphaël. L'époux, qui peut avoir quarante-cinq ans, est vigoureux et frais; il présente à son épouse l'anneau nuptial. Son caractère ne dit ni trop ni trop peu. Derrière l'époux est une sainte Anne dont le visage ridé est l'image de la joie. A côté de la sainte Anne, derrière la Vierge, est une grande fille, belle, simple, innocente, un voile jeté négligemment sur sa tête, le reste du corps couvert d'une longue draperie, et portant une corbeille de roses; ce n'est qu'un accessoire, mais qu'on ne se lasse point de regarder. A droite du grand prêtre et de l'autel, le peintre a jeté des assistants

1. *La Vierge prépare les aliments de l'enfant Jésus*, tableau de 18 pouces sur 14. N° 34. — *Autre Vierge* de 11 pouces sur 10. N° 35.

2. Voir le *Salon* de 1759.

témoins de la cérémonie; ils ont les regards attachés sur les époux. A gauche du grand prêtre, et sur le devant du tableau, il a placé deux lévites vêtus de blanc, tout à fait dans la manière de Le Sueur. L'un tient des fleurs, l'autre s'appuie sur un flambeau. O les deux belles figures! Il y a des gens difficiles qui, convenant de leur mérite et de la beauté de leur caractère, prétendent qu'elles sont un peu contournées, et que le peintre a serré les cuisses de l'un avec une large bande sans trop savoir pourquoi. Malheur à ces gens-là, ils ne seront jamais satisfaits de rien! Ils disent aussi que la Gloire qui remplit le haut du tableau est un peu lourde, et il faut leur accorder ce point, d'autant plus que l'éclat qu'ils y désirent n'aurait pas éteint le reste d'une composition peinte très-fortement. Pour ces anges groupés, ils ne peuvent nier leur légèreté; ils sont suspendus dans les airs, et l'on n'est pas surpris qu'ils y restent. Plus on regarde ce morceau, plus on en est frappé; la couleur en est forte, et plus peut-être que vraie. Le peintre n'a rien fait encore, à mon sens, ni de si beau ni de si hardi; je n'en excepte ni son *Saint Benoît*, du Salon passé, ni son *Saint Victor*, ni son autre martyr dont le nom ne me revient pas [1], quoiqu'il y eût et de la force et du génie.

Qu'on me dise, après cela, que notre mythologie prête moins à la peinture que celle des Anciens! Peut-être la Fable offre-t-elle plus de sujets doux et agréables; peut-être n'avons-nous rien à comparer, en ce genre, au *Jugement de Pâris*; mais le sang que l'abominable croix a fait couler de tous côtés est bien d'une autre ressource pour le pinceau tragique [2]. Il y a sans doute de la sublimité dans une tête de Jupiter; il a fallu du génie pour trouver le caractère d'une Euménide tel que les Anciens nous l'ont laissé; mais qu'est-ce que ces figures isolées en comparaison de ces scènes où il s'agit de montrer l'aliénation d'esprit ou la fermeté religieuse, l'atrocité de l'intolérance, un autel fumant d'encens devant une idole, un prêtre aiguisant froidement ses couteaux, un préteur faisant déchirer de sang-froid son semblable à coups de fouet, un fou s'offrant avec joie

1. *Saint André*.

2. Remarquer la contradiction, au moins apparente, qui existe entre ce point de vue et celui auquel Diderot s'est placé, deux ans plus tard, dans l'*Essai sur la peinture*.

à tous les tourments qu'on lui montre et défiant ses bourreaux; un peuple effrayé, des enfants qui détournent la vue et se renversent sur le sein de leurs mères; des licteurs écartant la foule; en un mot, tous les incidents de ces sortes de spectacles! Les crimes que la folie du Christ a commis et fait commettre sont autant de grands drames et bien d'une autre difficulté que la descente d'Orphée aux enfers, les charmes de l'Élysée, les supplices du Ténare ou les délices de Paphos. Dans un genre, voyez tout ce que Raphaël et d'autres grands maîtres ont tiré de Moïse, des prophètes et des évangélistes. Est-ce un champ stérile pour le génie qu'Adam, Ève, sa famille, la postérité de Jacob et tous les détails de la vie patriarcale? Pour notre Paradis, j'avoue qu'il est aussi plat que ceux qui l'habitent et le bonheur qu'ils y goûtent. Nulle comparaison entre nos saints, nos apôtres et nos vierges tristement extasiés, et ces banquets de l'Olympe où le nerveux Hercule, appuyé sur sa massue, regarde amoureusement la délicate Hébé; où Apollon avec sa tête divine et sa longue chevelure, tient, par ses accords, les convives enchantés; où le Maître des dieux, s'enivrant d'un nectar versé à pleine coupe de la main d'un jeune garçon à épaules d'ivoire et à cuisses d'albâtre, fait gonfler de dépit le cœur de sa femme jalouse. Sans contredit j'aime mieux voir la croupe, la gorge et les beaux bras de Vénus que le triangle mystérieux; mais où est, là dedans, le sujet tragique que je cherche? Ce sont des crimes qu'il faut au talent des Racine, des Corneille et des Voltaire. Jamais aucune religion ne fut aussi féconde en crimes que le christianisme; depuis le meurtre d'Abel jusqu'au supplice de Calas, pas une ligne de son histoire qui ne soit ensanglantée. C'est une belle chose que le crime et dans l'histoire et dans la poésie, et sur la toile et sur le marbre. J'ébauche, mon ami, au courant de la plume; je jette des germes que je laisse à la fécondité de votre tête à développer.

43. LA CHASTETÉ DE JOSEPH[1].

Voici une machine moins grande que la précédente, mais qui ne lui cède guère en mérite et qui vient à l'appui de ma digression; c'est la *Chasteté de Joseph*.

1. Tableau de 4 pieds 6 pouces sur 5 pieds 4 pouces.

Je ne sais si ce tableau est destiné pour une église, mais c'est à faire damner le prêtre au milieu de sa messe et donner au diable tous les assistants. Avez-vous rien vu de plus voluptueux? Je n'en excepte pas même cette *Madeleine* du Corrége de la galerie de Dresde dont vous conservez l'estampe avec tant de soin pour la mortification de vos sens.

La femme de Putiphar s'est précipitée du chevet au pied de son lit; elle est couchée sur le ventre et elle arrête par le bras le sot et bel esclave pour lequel elle a pris du goût. On voit sa gorge et ses épaules. Qu'elle est belle cette gorge! Qu'elles sont belles ces épaules! L'amour et le dépit, mais plus encore le dépit que l'amour, se montrent sur son visage; le peintre y a répandu des traits qui, sans la défigurer, décèlent l'impudence et la méchanceté: quand on l'a bien regardée, on n'est surpris ni de son action ni du reste de son histoire. Cependant Joseph est dans un trouble inexprimable : il ne sait s'il doit fuir ou rester; il a les yeux tournés vers le ciel, il l'appelle à son secours; c'est l'image de l'agonie la plus violente. Deshays n'a eu garde de lui donner cet air indigné et farouche qui convient si peu à un galant homme qu'une femme charmante prévient. Il est peut-être un peu moins chaste que dans le livre saint, mais il est infiniment plus intéressant. N'est-il pas vrai que vous l'aimez mieux incertain et perplexe et que vous vous en mettez bien plus aisément à sa place? Lorsque je retourne au Salon j'ai toujours l'espoir de le trouver entre les bras de sa maîtresse. Cette femme a une jambe nue qui descend hors du lit. O l'admirable demi-teinte qui est là! On ne peut pas dire que sa cuisse soit découverte; mais il y a une telle magie dans ce linge léger qui la cache, ou plutôt qui la montre, qu'il n'est point de femme qui n'en rougisse, point d'homme à qui le cœur n'en palpite. Si Joseph eût été placé de ce côté, c'était fait de sa chasteté : ou la grâce qu'il invoquait ne serait point venue, ou elle ne serait venue que pour exciter son remords. Une grosse étoffe à fleurs et à fond vert, forte et moelleuse, descend en plis larges et droits et couvre le chevet du lit.

Si l'on me donne un tableau à choisir au Salon, voilà le mien; cherchez le vôtre. Vous en trouverez de plus savants, de plus parfaits peut-être; pour un plus séduisant, je vous en défie. Vous me direz peut-être que la tête de la femme n'est pas

d'une grande correction; que celle de Joseph n'est pas assez jeune; que ce tapis rouge qui couvre ce bout de toilette est dur; que cette draperie jaune sur laquelle la femme a une de ses mains appuyée est crue, imite l'écorce et blesse vos yeux délicats. Je me moque de toutes vos observations et je m'en tiens à mon choix.

Et puis encore une petite digression, s'il vous plaît. Je suis dans mon cabinet, d'où il faut que je voie tous ces tableaux; cette contention me fatigue, et la digression me repose.

Assemblez confusément des objets de toute espèce et de toutes couleurs, du linge, des fruits, du papier, des livres, des étoffes et des animaux, et vous verrez que l'air et la lumière, ces deux harmoniques universels, les accorderont tous, je ne sais comment, par des reflets imperceptibles; tout se liera, les disparates s'affaibliront, et votre œil ne reprochera rien à l'ensemble. L'art du musicien qui, en touchant sur l'orgue l'accord parfait d'*ut*, porte à votre oreille les dissonants *ut*, *mi*, *sol*, *si*, *ré*, *ut*, en est venu là; celui du peintre n'y viendra jamais. C'est que le musicien vous envoie les sons mêmes, et que ce que le peintre broie sur sa palette, ce n'est pas de la chair, de la laine, du sang, la lumière du soleil, l'air de l'atmosphère, mais des terres, des sucs de plantes, des os calcinés, des pierres broyées, des chaux métalliques. De là l'impossibilité de rendre les reflets imperceptibles des objets les uns sur les autres; il y a pour lui des couleurs ennemies qui ne se réconcilieront jamais. De là la palette particulière, un faire, un technique propre à chaque peintre. Qu'est-ce que ce technique? L'art de sauver un certain nombre de dissonances, d'esquiver les difficultés supérieures à l'art. Je défie le plus hardi d'entre eux de suspendre le soleil ou la lune au milieu de sa composition sans offusquer ces deux astres ou de vapeurs ou de nuages; je le défie de choisir son ciel tel qu'il est en nature, parsemé d'étoiles brillantes comme dans la nuit la plus sereine. De là la nécessité d'un certain choix d'objets et de couleurs; encore après ce choix, quelque bien fait qu'il puisse être, le meilleur tableau, le plus harmonieux, n'est-il qu'un tissu de faussetés qui se couvrent les unes les autres. Il y a des objets qui gagnent, d'autres qui perdent, et la grande magie consiste à approcher tout près de nature et à faire que tout perde ou

gagne proportionnellement; mais alors ce n'est plus la scène réelle et vraie qu'on voit, ce n'en est pour ainsi dire que la traduction. De là, cent à parier contre un qu'un tableau dont on prescrira rigoureusement l'ordonnance à l'artiste sera mauvais, parce que c'est lui demander tacitement de se former tout à coup une palette nouvelle. Il en est en ce point de la peinture comme de l'art dramatique. Le poëte dispose son sujet relativement aux scènes dont il se sent le talent, dont il croit se tirer avec avantage. Jamais Racine n'eût bien rempli le canevas des *Horaces*; jamais Corneille n'eût bien rempli le canevas de *Phèdre*.

Je me sens encore las; suivons donc encore un moment cette digression. Je ne vous parlerai point de l'éclat du soleil et de la lune, qu'il est impossible de rendre, ni de ce fluide interposé entre nos yeux et ces astres qui empêche leurs limites de trancher durement sur l'espace ou le fond où nous les rapportons, fluide qu'il n'est pas plus possible de rendre que l'éclat de ces corps lumineux; mais je vous demanderai si leur contour sphérique et rigoureux n'est pas déplaisant? si, quelque brillants que l'artiste les fît, ils ne ressembleraient pas à des taches? Il est impossible qu'un arbre, tel qu'un cerisier chargé de fruits rouges, fasse un bon effet dans un tableau; et un espace du plus beau bleu percé de petits trous lumineux sera tout aussi maussade. Je vais peut-être prononcer un blasphème, mais qu'importe! est-ce que j'ai honte d'être bête avec mon ami? C'est qu'à mon avis ce n'est ni par sa couleur, ni par les astres dont il étincelle pendant la nuit que le firmament nous transporte d'admiration. Si, placé au fond d'un puits, vous n'en voyiez qu'une petite portion circulaire, vous ne tarderiez pas à vous réconcilier avec mon idée. Si une femme allait chez un marchand de soie, et qu'il lui offrît une aune ou deux de firmament, je veux dire d'une étoffe du plus beau bleu et parsemée de points brillants, je doute fort qu'elle la choisît pour s'en vêtir. D'où naît donc le transport que le firmament nous inspire pendant une nuit étoilée et sereine? C'est, ou je me trompe fort, de l'espace immense qui nous environne, du silence profond qui règne dans cet espace, et d'autres idées accessoires dont les unes tiennent à l'astronomie et les autres à la religion. Quand je dis à l'astronomie, j'entends cette astronom[illegible]pu-laire qui se borne à savoir que ces points étincelants [illegible] des

masses prodigieuses reléguées à des distances prodigieuses, où ils sont les centres d'une infinité de mondes suspendus sur nos têtes et d'où le globe que nous habitons serait à peine discerné. Quel ne doit pas être notre frémissement lorsque nous imaginons un Être créateur de toute cette énorme machine, la remplissant, nous voyant, nous entendant, nous environnant, nous touchant! Voilà, ou je me trompe fort, les sources principales de notre sensation à l'aspect du firmament, c'est un effet moitié physique et moitié religieux.

Mais il est temps de revenir à Deshays. Il y a une *Résurrection du Lazare*[1], sans numéro et sans nom d'artiste, qu'on lui attribue et qui est certainement de lui.

On voit à droite le tombeau. Le ressuscité en sort debout, la tête découverte. Il tend vers le Dieu qui lui a rendu la vie ses bras encore embarrassés de son linceul. Son visage est l'image de la mort que les traits de la joie et de la reconnaissance viennent d'animer. Ses parents, penchés vers lui, lui tendent les bras d'un endroit élevé où ils sont placés ; ils sont transportés d'étonnement et de joie. L'artiste a prosterné les deux sœurs aux pieds du Christ : l'une adore, le visage contre terre; l'autre a vu le prodige. L'expression, la draperie, le caractère de tête et toute la manière de celle-là est du Poussin ; celle-ci est aussi fort belle. Les apôtres s'entretiennent à quelque distance derrière le Christ. Ils ne sont pas aussi fortement affectés que le reste des assistants : ils sont faits à ces tours-là. Le Christ est debout, au-dessus des femmes, à peu près également éloigné des apôtres et du tombeau. Il a l'air d'un sorcier en mauvaise humeur, je ne sais pourquoi, car son affaire lui a réussi. Voilà le principal défaut de ce tableau, auquel on peut encore reprocher une couleur un peu crue et, comme dans le *Mariage de la Vierge*, plus forte que vraie.

Mais dites-moi donc, mon ami, pourquoi ce Christ est plat dans presque toutes les compositions de peinture? Est-ce une physionomie traditionnelle dont il ne soit pas possible de s'écarter, et Rubens a-t-il eu tort dans son *Élévation de la Croix* de lui donner un caractère grand et noble?

Dites-moi aussi pourquoi tous les ressu[illegible]

1. N'est pas au livret.

Il me semble qu'il vaudrait autant ne pas faire les choses à demi, et qu'il n'en coûterait pas plus de rendre la santé avec la vie. Voyez-moi un peu ce Lazare de Deshays; je vous assure qu'il lui faudra plus de six mois pour se refaire de sa résurrection.

Sans plaisanter, ce morceau n'est pas sans effet; les groupes en sont bien distribués; le Lazare avec son linceul est peint largement. Cependant je ne vous conseillerais pas de l'opposer à celui de Rembrandt ou de Jouvenet. Si vous voulez être étonné, allez à Saint-Martin des Champs voir le même sujet traité par Jouvenet. Quelle vie! quels regards! quelle force d'expression! quelle joie! quelle reconnaissance! Un assistant lève le voile qui couvrait cette tête étonnante et vous la montre subitement. Quelle différence encore entre ces amis qui tendent les mains au ressuscité de Deshays et cet homme prosterné qui éclaire avec un flambeau la scène de Jouvenet! Quand on l'a vu une fois, on ne l'oublie jamais. L'idée de Deshays n'est pourtant pas sans mérite, non; son tableau est petit, mais la manière en est grande.

Mais que penseriez-vous de moi, si j'osais vous dire que toutes ces têtes de ressuscités, belles sans doute et du plus grand effet, sont fausses? Patience, écoutez-moi. Est-ce qu'un homme sait qu'il est mort? Est-ce qu'il sait qu'il est ressuscité? Je m'en rapporte à vous, marquis de la Vallée de Josaphat, chevalier sans peur de la résurrection, illustre Montamy, vous qui avez calculé géométriquement la place qu'il faudra à tout le monde au grand jour du jugement, et qui, à l'exemple de Notre-Seigneur entre les deux larrons, aurez la bonté de placer dans ce moment critique à votre droite Grimm l'hérétique et à votre gauche Diderot le mécréant, afin de nous faire passer en paradis comme les grands seigneurs font passer la contrebande dans leurs carrosses aux barrières de Paris; illustre Montamy, je m'en rapporte à vous : n'est-il pas vrai que de tous ceux qui assistent à une résurrection, le ressuscité est un des mieux autorisés à n'y pas croire? Pourquoi donc cet étonnement, ces marques de sensibilité et tous ces signes caractéristiques de la connaissance de l'état qui a précédé et du bienfait rendu que les peintres ne manquent jamais de donner à leurs ressuscités? La seule expression vraie qu'ils puissent avoir est celle d'un homme qui sort d'un profond sommeil ou d'une longue défail-

lance. Si l'on répand sur son visage quelque vestige léger de plaisir, c'est de respirer la douceur de l'air, c'est de retrouver la lumière du jour. Mais suivez cette idée, et les détails vous en feront bientôt sentir toute la vérité. Ne voyez-vous pas combien cette action faible et vague du ressuscité, portée vers le ciel et distraite des assistants, rendra la joie et l'étonnement de ceux-ci énergiques ? Il ne les voit pas, il ne les entend pas ; il a la bouche entr'ouverte, il respire, il rouvre ses yeux à la lumière, il la cherche : cependant les autres sont comme pétrifiés.

J'ai une *Résurrection du Lazare* toute nouvelle dans ma tête ; qu'on m'amène un grand maître, et nous verrons. N'est-il pas étonnant qu'entre tant de témoins du prodige, il ne s'en trouve pas un qui tourne ses regards attentifs et réfléchis sur celui qui l'a opéré, et qui ait l'air de dire en lui-même : « Quel diable d'homme est-ce là ! Celui qui peut rendre la vie peut aussi facilement donner la mort... » Pas un qui se soit avisé de faire pleurer de joie une des sœurs du ressuscité ; pas un des parents qui tombe en faiblesse. Qu'on m'amène incessamment un grand maître, et s'il répond à ce que je sens, je vous offre une résurrection plus vraie, plus miraculeuse, plus pathétique et plus forte qu'aucune de celles que vous ayez encore vues.

En revenant de Saint-Martin des Champs n'oubliez pas de faire un tour à Saint-Gervais et d'y voir les deux tableaux du *Martyre de saint Gervais et de saint Protais*[1], et quand vous les aurez vus, élevez vos bras vers le ciel et écriez-vous : Sublime Le Sueur ! divin Le Sueur !... Lisez Homère et Virgile, et ne regardez plus de tableaux. C'est que tout est dans ceux-ci ; tout ce qu'on peut imaginer. Les observations de nature les plus minutieuses n'y sont pas négligées. S'il a placé deux chevaux l'un à côté de l'autre, ils se baisent du nez ; au milieu d'une scène atroce, deux animaux se caressent comme s'ils se félicitaient d'être d'une autre espèce que la nôtre. Ce sont des riens, mais quand un homme pense à ces riens, il n'oublie pas les grandes choses. C'est Mme Pernelle qui, après avoir grondé toute sa famille, s'en retourne en grondant sa servante.

1. Le tableau de Le Sueur, sous ce titre, est actuellement au Louvre (n° 520) ; il a été gravé par Gérard Audran et par Baquoy. Le second, qui était dans l'église Saint-Gervais, et qui représentait la flagellation des deux martyrs, avait été [illegible]ment dessiné par Le Sueur et peint par Goussey.

AMÉDÉE VAN LOO.

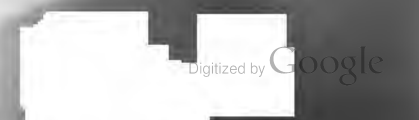
49. SAINT DOMINIQUE PRÊCHANT DEVANT LE PAPE HONORÉ III[1].

Ce tableau n'est pas à beaucoup près sans mérite. Il est composé dans la manière de Le Sueur, à qui le peintre a pris son saint Dominique, j'en suis sûr, comme si je lui avais vu la main dans la poche; mais il l'a un peu gâté en le faisant sec et long. Le prédicateur est seul, à gauche, dans sa chaire. A droite et vis-à-vis, le pape et ses assistants forment, en s'étendant vers le fond et sur le devant, toute l'assemblée, dont le personnage le plus voisin du spectateur est un prélat, la tête appuyée sur sa main, qui écoute et qui écoute bien, qui a un beau caractère de tête, qui est drapé largement, qui est bien peint, mais qui nuit à tout : on laisse là le prédicateur, le pape, le reste de l'auditoire, et on ne regarde que ce prélat. C'est comme dans un certain tableau flamand du *Sacrifice d'Abraham et d'Isaac* où le bouc était si soigné et si vrai qu'il faisait oublier et le sacrificateur et la victime.

50. SAINT THOMAS D'AQUIN INSPIRÉ DU SAINT-ESPRIT DANS LA COMPOSITION DE SES OUVRAGES[2].

Il vous fera sentir mieux que tout discours ce que c'est que le défaut d'harmonie dans la couleur. Rien n'est mal, ni le saint, ni les livres, ni les chaises, ni le pupitre, mais tout est discordant : on dirait que ce tableau a déjà séjourné vingt ans dans une église humide; il est d'ailleurs terne, sec et froid. Voyez la galerie des *Batailles d'Alexandre :* le temps a enlevé la couleur, mais la force de la composition et des caractères, le génie de l'artiste est resté. Ici, il n'y a plus rien, quoique le tableau soit d'hier. Faites graver ce *Saint Thomas* et vous n'en tirerez jamais qu'une de ces mauvaises estampes que nos paysans viennent acheter sur le quai des Théatins pour les clouer sur un des murs de leurs chaumières.

1. Tableau de 8 pieds 10 pouces de hauteur [illegible]
2. Tableau de mêmes dimensions que le [illegible]



Ce Van Loo est le plus faible de la famille. Je ne sais ce que c'est que son *Enfant Jésus et un Ange*[1], *avec les attributs de la Passion*; je ne connais pas mieux ses *Jeux d'enfants*[2], et, Dieu merci ! je verrai la fin de cet examen.

CHALLE.

Mais dites-moi, monsieur Challe, pourquoi êtes-vous peintre? Il y a tant d'autres états dans la société où la médiocrité même est utile. Il faut que ce soit un sort qu'on ait jeté sur vous quand vous étiez au berceau. Il y a trente ans et plus que vous faites le métier, et vous ne vous doutez pas de ce que c'est et vous mourrez sans vous en douter.

Voici un singulier original. Il a fait le voyage de Rome; il y a vu une quantité de vieux et beaux tableaux qu'on estimait, et il s'est dit : Voilà donc comme il faut faire pour être estimé aussi ?... et il a fait des tableaux qui ne sont pas beaux, à la vérité, mais qui sont vieux.

53. LA MORT D'HERCULE. — 54. MILON DE CROTONE, LA MAIN PRISE DANS UN ARBRE ET DÉVORÉ PAR UN LION[3].

Ils sont peints d'hier, mais jaunes, noirs, enfumés; on les prendrait pour des morceaux du siècle passé.

55. VÉNUS ENDORMIE.

Est une masse de chair affaissée et qui commence à se gâter.

56. ESTHER ÉVANOUIE AUX PIEDS D'ASSUÉRUS[4].

C'est un tableau plus froid, plus mal peint et plus insipide que celui de Restout, qui l'est pourtant assez. La pauvre Esther

1. Tableau de 5 pieds 3 pouces de largeur sur 3 pieds 10 pouces de hauteur. N° 51.
2. Deux tableaux de [illegible] 4 pieds 6 pouces de largeur sur 3 pieds 10 pouces de hauteur. N° 52.
3. Ces deux tableaux de [illegible] dimensions : 6 pieds de haut sur 5 de large.
4. Tableau de 5 pieds de [illegible] sur 6 de large.

se meurt et le monarque la touche aussi de son sceptre. C'est l'histoire : le moyen de s'en écarter ?

57. *Quatre dessins de compositions d'architecture. Idées prises sur les plus grands monuments de l'Égypte, de la Grèce et de Rome.*

Ce Challe a rapporté d'Italie dans son portefeuille quelques centaines de vues dessinées d'après nature où il y a de la grandeur et de la vérité. Monsieur Challe, continuez de nous donner vos vues, mais ne peignez plus.

CHARDIN.

C'est celui-ci qui est un peintre ; c'est celui-ci qui est un coloriste.

Il y a au Salon plusieurs petits tableaux de Chardin ; ils représentent presque tous des fruits avec les accessoires d'un repas. C'est la nature même ; les objets sont hors de la toile et d'une vérité à tromper les yeux.

Celui qu'on voit en montant l'escalier mérite surtout l'attention. L'artiste a placé sur une table un vase de vieille porcelaine de la Chine, deux biscuits, un bocal rempli d'olives, une corbeille de fruits, deux verres à moitié pleins de vin, une bigarade avec un pâté[1].

Pour regarder les tableaux des autres, il semble que j'aie besoin de me faire des yeux ; pour voir ceux de Chardin, je n'ai qu'à garder ceux que la nature m'a donnés et m'en bien servir.

Si je destinais mon enfant à la peinture, voilà le tableau que j'achèterais. « Copie-moi cela, lui dirais-je, copie-moi cela encore. » Mais peut-être la nature n'est-elle pas plus difficile à copier.

C'est que ce vase de porcelaine est de la porcelaine ; c'est que ces olives sont réellement séparées de l'œil par l'eau dans laquelle elles nagent ; c'est qu'il n'y a qu'à prendre ces biscuits et les manger, cette bigarade l'ouvrir et la presser, ce verre de vin et le boire, ces fruits et les peler, ce pâté et y mettre le couteau.

1. Ce tableau paraît être le n° 175 de la collection Lacaze, au Louvre. N° 62 du livret ; il appartenait alors à M. Le Moyne, sculpteur du roi.

C'est celui-ci qui entend l'harmonie des couleurs et des reflets. O Chardin ! ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir que tu broies sur ta palette : c'est la substance même des objets, c'est l'air et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau et que tu attaches sur la toile.

Après que mon enfant aurait copié et recopié ce morceau, je l'occuperais sur la *Raie dépouillée* du même maître. L'objet est dégoûtant, mais c'est la chair même du poisson, c'est sa peau, c'est son sang ; l'aspect même de la chose n'affecterait pas autrement. Monsieur Pierre, regardez bien ce morceau, quand vous irez à l'Académie, et apprenez, si vous pouvez, le secret de sauver par le talent le dégoût de certaines natures.

On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleur appliquées les unes sur les autres et dont l'effet transpire de dessous en dessus. D'autres fois, on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile ; ailleurs, une écume légère qu'on y a jetée. Rubens, Berghem, Greuze, Loutherbourg vous expliqueraient ce faire bien mieux que moi ; tous en feront sentir l'effet à vos yeux. Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît ; éloignez-vous, tout se recrée et se reproduit.

On m'a dit que Greuze montant au Salon et apercevant le morceau de Chardin que je viens de décrire, le regarda et passa en poussant un profond soupir. Cet éloge est plus court et vaut mieux que le mien.

Qui est-ce qui payera les tableaux de Chardin, quand cet homme rare ne sera plus? Il faut que vous sachiez encore que cet artiste a le sens droit et parle à merveille de son art.

Ah ! mon ami, crachez sur le rideau d'Apelle et sur les raisins de Zeuxis. On trompe sans peine un artiste impatient et les animaux sont mauvais juges en peinture. N'avons-nous pas vu les oiseaux du jardin du Roi aller se casser la tête contre la plus mauvaise des perspectives? Mais c'est vous, c'est moi que Chardin trompera quand il voudra.

VENEVAULT[1], BACHELIER, BOIZOT ET FRANCISQUE MILLET.

Ès jour de septembre, Apollon et Mercure s'étant transportés le matin au Salon du Louvre, où les artistes de France avaient exposé leurs productions, le dieu du goût en admira quelques-unes, il passa dédaigneusement devant un grand nombre d'autres, quelquefois il sourit, quelquefois ses sourcils se froncèrent et son visage devint sévère.

Il vit le *Mercure* de Pierre et celui de Boizot, l'un *changeant en pierre Aglaure*, l'autre *conversant avec Argus*[2], et il dit : « A effacer avec la langue pour avoir osé peindre des dieux sans en avoir d'idée... » Et Mercure l'embrassa.

Il vit les *Enfants* de Boizot *qui reçoivent les récompenses dues à leurs talents*, et il dit : « Au pont Notre-Dame. »

Ses *Récompenses accordées au métier de la guerre*, et il dit : « Au pont Notre-Dame. »

Sa figure de la *Sculpture*[3], et il dit : « Au pont Notre-Dame. »

Il vit *l'Europe savante* de Bachelier, son *Pacte de famille*, ses *Alliances de France*[4], sa *Mort d'Abel*[5], tirée du poëme de Gessner, et il dit : « Au pont Notre-Dame, au pont Notre-Dame. »

Il vit les *deux paysages* de Millet, et il dit : « Au pont. »

Il vit les *miniatures* de Venevault, il avança sa lèvre inférieure, hocha de la tête et se tut.

Il jeta un coup d'œil rapide sur les *esquisses* que Bachelier a faites d'après le poëme de Gessner, et il mit sous son bras celle où l'on voit Adam soulevant le cadavre de son malheu-

1. Les renseignements manquent sur cet artiste. Siret cite un Nicolas Venevault, miniaturiste, né à Dijon en 1712, dont il fixe la mort à 1753. Peut-être faut-il lire 1773. Le nôtre était académicien en 1763 et exposait encore en 1771.

2. On a vu plus haut ce que Diderot dit du tableau de Pierre. Celui de Boizot était de 4 pieds de haut sur 3 de large. N° 71.

3. Ces trois derniers tableaux étaient de mêmes dimensions : 20 pouces de haut sur 16 de large. Nos 72, 73, 74.

4. Ces trois tableaux de Bachelier, de grande dimension, étaient destinés à décorer la salle du Dépôt des Affaires étrangères, à Versailles.

5. Tableau de 4 pieds 6 pouces de haut sur 3 pieds 6 pouces de large. N° 79.

reux fils, une de ses filles éplorée à ses pieds et sa femme échevelée sur le fond.

En effet, si vous vous en souvenez, la tête d'Adam est du plus antique et du plus grand caractère; la figure de la fille est grande et belle; cette femme échevelée, sur le fond, jointe à l'horreur du paysage qui l'entoure, fait frissonner. L'imagination du peintre est remontée jusqu'au temps de l'événement, et le tout est touché fièrement. Eh bien! ce Bachelier avait pourtant cela dans sa tête, qui l'eût cru? C'est qu'il y a bien de la différence à rencontrer une belle idée et à faire un bel ouvrage.

LA TOUR.

La Tour est toujours le même. Si ses portraits frappent moins aujourd'hui, c'est qu'on attend tout ce qu'il fait.

Il a peint le *Prince Clément de Saxe* et la *Princesse Christine de Saxe*, le *Dauphin* et presque toute sa famille. Le portrait du célèbre sculpteur *Le Moyne* est surprenant pour la vie et la vérité qui y sont.

C'est un rare corps que ce La Tour; il se mêle de poésie, de morale, de théologie de métaphysique, et de politique. C'est un homme franc et vrai. C'est un fait qu'en 1756, faisant le portrait du roi, Sa Majesté cherchait à s'entretenir avec lui sur son art pendant les séances, et que La Tour répondit à toutes les observations du monarque : *Vous avez raison, sire, mais nous n'avons point de marine*. Cette liberté déplacée n'offensa point[1] et le portrait s'acheva. Il dit un jour à monseigneur le Dauphin qui lui paraissait mal instruit d'une affaire qu'il lui avait recommandée : *Voilà comme vous vous laissez toujours tromper par des fripons, vous autres*. Il prétend qu'il ne va à la cour que pour leur dire leurs vérités, et à Versailles il passe pour un fou dont les propos ne tirent point à conséquence, ce qui lui conserve son franc parler.

J'y étais, chez M. le baron d'Holbach, lorsqu'on lui montra

1. On rapporte cependant que Louis XV ne fut pas si [illegible] que le croit Diderot, et que, pour ramener La Tour au sentiment des [illegible] il [illegible] à son observation : « Vous oubliez celles de Ver[illegible] Louis XV, qui avait de l'esprit, ait trouvé cette répartie [illegible] on la lui ait prêtée après coup, et pour ne p[illegible] devant l'observation d'un simple particulier[illegible]

deux pastels de Mengs, aujourd'hui, je crois, premier peintre du roi d'Espagne. La Tour les regarda longtemps. C'était avant dîner. On sert, il se met à table; il mange sans parler; puis, tout à coup, il se lève, va revoir les deux pastels et ne reparaît plus.

Ces deux pastels représentent l'*Innocence* sous la figure d'une jeune fille qui caresse un agneau, et le *Plaisir* sous la figure d'un jeune garçon enlacé de soie, couronné de fleurs et la tête entourée de l'arc-en-ciel.

Il y a de ce Mengs deux autres pastels à l'École militaire. L'un est une *Courtisane athénienne;* c'est la séduction même et la perfidie. L'autre est un *Philosophe stoïcien* qui la regarde et qui sent son cœur s'émouvoir. Ces deux morceaux sont à vendre.

LOUTHERBOURG[1].

Phénomène étrange! Un jeune peintre, de vingt-deux ans, qui se montre et se place tout de suite sur la ligne de Berghem. Ses animaux sont peints de la même force et de la même vérité. C'est la même entente et la même harmonie générale. Il est large, il est moelleux; que n'est-il pas?

Il a exposé un grand nombre de *paysages*. Je n'en décrirai qu'un seul.

Voyez à gauche ce bout de forêt: il est un peu trop vert, à ce qu'on dit, mais il est touffu et d'une fraîcheur délicieuse. En sortant de ce bois et vous avançant vers la droite, voyez ces masses de rochers, comme elles sont grandes et nobles, comme elles sont douces et dorées dans les endroits où la verdure ne les couvre point, et comme elles sont tendres et agréables où la verdure les tapisse encore! Dites-moi si l'espace que vous découvrez au delà de ces roches n'est pas la chose qui a fixé cent fois votre attention dans la nature. Comme tout s'éloigne, s'enfuit, se dégrade insensiblement, et lumières et couleurs et

1. Philippe-Jacques Loutherbourg, ou Lutherburg, dit le Jeune, né à Strasbourg en 1740, élève de son père et de Casanova, fut reçu agréé en 1763 et académicien en 1768. Il mourut à Londres en 1812. Cet artiste gravait habilement. Il a reproduit à l'eau-forte quatre petits paysages exposés à ce Salon de 1763 et représentant les quatre heures du jour. — Le Louvre ne possède point d'œuvre de Loutherbourg, ses catalogues de peinture ne mentionnent pas même son nom. — Diderot intervertit ici l'ordre du livret. Loutherbourg n'y paraît que le dernier.

objets ! Et ces bœufs qui se reposent au pied de ces montagnes, ne vivent-ils pas? ne ruminent-ils pas? N'est-ce pas là la vraie couleur, le vrai caractère, la vraie peau de ces animaux? Quelle intelligence et quelle vigueur! Cet enfant naquit donc le pouce passé dans la palette? Où peut-il avoir appris ce qu'il sait? Dans l'âge mûr, avec les plus heureuses dispositions, après une longue expérience, on s'élève rarement à ce point de perfection. L'œil est partout arrêté, récréé, satisfait. Voyez ces arbres ; regardez comme ce long sillon de lumière éclaire cette verdure, se joue entre les brins de l'herbe et semble leur donner de la transparence. Et l'accord et l'effet de ces petites masses de roches détachées et répandues sur le devant ne vous frappent-ils pas? Ah! mon ami, que la nature est belle dans ce petit canton! arrêtons-nous-y; la chaleur du jour commence à se faire sentir, couchons-nous le long de ces animaux. Tandis que nous admirerons l'ouvrage du Créateur, la conversation de ce pâtre et de cette paysanne nous amusera ; nos oreilles ne dédaigneront pas les sons rustiques de ce bouvier, qui charme le silence de cette solitude et trompe les ennuis de sa condition en jouant de la flûte. Reposons-nous ; vous serez à côté de moi, je serai à vos pieds tranquille et en sûreté, comme ce chien, compagnon assidu de la vie de son maître et garde fidèle de son troupeau ; et lorsque le poids du jour sera tombé nous continuerons notre route, et dans un temps plus éloigné, nous nous rappellerons encore cet endroit enchanté et l'heure délicieuse que nous y avons passée.

S'il ne fallait pour être artiste que sentir vivement les beautés de la nature et de l'art, porter dans son sein un cœur tendre, avoir reçu une âme mobile au souffle le plus léger, être né celui que la vue ou la lecture d'une belle chose enivre, transporte, rend souverainement heureux, je m'écrierais en vous embrassant, en jetant mes bras autour du cou de Loutherbourg ou de Greuze : « Mes amis, *son pittor anch'io.* »

La couleur et la touche de Loutherbourg sont fortes ; mais, il faut l'avouer, elles n'ont ni la facilité ni toute la vérité de celles de Vernet. Cependant, a-t-on dit, s'il est un peu trop vert dans le paysage que vous venez de décrire, c'est peut-être qu'il a craint qu'en se dégradant sur un long espace il ne finît par être trop faible. Mais ceux qui parlent ainsi ne sont pas artistes.

Ce faire de Loutherbourg, de Casanove, de Chardin et de quelques autres, tant anciens que modernes, est long et pénible. Il faut à chaque coup de pinceau, ou plutôt de brosse ou de pouce, que l'artiste s'éloigne de sa toile pour juger de l'effet. De près l'ouvrage ne paraît qu'un tas informe de couleurs grossièrement appliquées. Rien n'est plus difficile que d'allier ce soin, ces détails, avec ce qu'on appelle la manière large. Si les coups de force s'isolent et se font sentir séparément, l'effet du tout est perdu. Quel art il faut pour éviter cet écueil! Quel travail que celui d'introduire entre une infinité de chocs fiers et vigoureux une harmonie générale qui les lie et qui sauve l'ouvrage de la petitesse de forme! Quelle multitude de dissonances visuelles à préparer et à adoucir! Et puis, comment soutenir son génie, conserver sa chaleur pendant le cours d'un travail aussi long? Ce genre heurté ne me déplaît pas.

Le jeune Loutherbourg est, à ce qu'on dit, d'une figure agréable; il aime le plaisir, le faste et la parure, c'est presque un petit-maître. Il travaillait chez Casanove et n'était pas mal avec sa femme... Un beau jour il s'échappe de l'atelier de son maître et d'entre les bras de sa maîtresse; il se présente à l'Académie avec vingt tableaux de la même force et se fait recevoir par acclamation.

Il a fait, tout en débutant, une cruelle niche à ce Casanove chez qui il travaillait; parmi ses tableaux, il en a exposé un petit avec son nom, Loutherbourg, écrit sur le cadre en gros caractères; c'est un sujet de bataille. C'est précisément comme s'il eût dit à tout le monde: « Messieurs, rappelez-vous ces morceaux de Casanove qui vous ont tant surpris il y a deux ans; regardez bien celui-ci et jugez à qui appartient le mérite des autres. »

Ce petit tableau de bataille est entre deux paysages de la plus douce séduction. Ce n'est rien : des roches, des plantes, des eaux; mais comme tout cela est fait! Comme je les mettrais sous mon habit si l'on ne me regardait pas!

VERNET.

Que ne puis-je, pour un moment, ressusciter les peintres de la Grèce et ceux tant de Rome ancienne que de Rome nouvelle,

et entendre ce qu'ils diraient des ouvrages de Vernet! Il n'est presque pas possible d'en parler, il faut les voir.

Quelle immense variété de scènes et de figures! quelles eaux! quels ciels! quelle vérité! quelle magie! quel effet!

S'il allume du feu, c'est à l'endroit où son éclat semblerait devoir éteindre le reste de la composition. La fumée se lève épaisse, se raréfie peu à peu, et va se perdre dans l'atmosphère à des distances immenses.

S'il projette des objets sur le cristal des mers, il sait l'en éteindre à la plus grande profondeur sans lui faire perdre ni sa couleur naturelle, ni sa transparence.

S'il y fait tomber la lumière, il sait l'en pénétrer; on la voit trembler et frémir à sa surface.

S'il met des hommes en action, vous les voyez agir.

S'il répand des nuages dans l'air, comme ils y sont suspendus légèrement! comme ils marchent au gré des vents! quel espace entre eux et le firmament!

S'il élève un brouillard, la lumière en est affaiblie, et à son tour toute la masse vaporeuse en est empreinte et colorée. La lumière devient obscure et la vapeur devient lumineuse.

S'il suscite une tempête, vous entendez siffler les vents et mugir les flots; vous les voyez s'élever contre les rochers et les blanchir de leur écume. Les matelots crient; les flancs du bâtiment s'entr'ouvrent; les uns se précipitent dans les eaux; les autres, moribonds, sont étendus sur le rivage. Ici des spectateurs élèvent leurs mains aux cieux; là une mère presse son enfant contre son sein; d'autres s'exposent à périr pour sauver leurs amis ou leurs proches; un mari tient entre ses bras sa femme à demi pâmée; une mère pleure sur son enfant noyé; cependant le vent applique ses vêtements contre son corps et vous en fait discerner les formes; des marchandises se balancent sur les eaux, et des passagers sont entraînés au fond des gouffres.

C'est Vernet qui sait rassembler les orages, ouvrir les cataractes du ciel et inonder la terre; c'est lui qui sait aussi, quand il lui plaît, dissiper la tempête et rendre le calme à la mer, la sérénité aux cieux. Alors toute la nature sortant comme du chaos, s'éclaire d'une manière enchanteresse et reprend tous ses charmes.

Comme ses jours sont sereins ! comme ses nuits sont tranquilles ! comme ses eaux sont transparentes ! C'est lui qui crée le silence, la fraîcheur et l'ombre dans les forêts. C'est lui qui ose sans crainte placer le soleil ou la lune dans son firmament. Il a volé à la nature son secret ; tout ce qu'elle produit, il peut le répéter.

Et comment ses compositions n'étonneraient-elles pas ? il embrasse un espace infini ; c'est toute l'étendue du ciel sous l'horizon le plus élevé, c'est la surface d'une mer, c'est une multitude d'hommes occupés du bonheur de la société, ce sont des édifices immenses et qu'il conduit à perte de vue.

91. LA NUIT PAR UN CLAIR DE LUNE[1].

Le tableau qu'on appelle son *Clair de lune* est un effort de l'art. C'est la nuit partout et c'est le jour partout ; ici, c'est l'astre de la nuit qui éclaire et qui colore ; là, ce sont des feux allumés ; ailleurs, c'est l'effet mélangé de ces deux lumières. Il a rendu en couleur les ténèbres visibles et palpables de Milton. Je ne vous parle pas de la manière dont il a fait frémir et jouer ce rayon de lumière sur la surface tremblante des eaux ; c'est un effet qui a frappé tout le monde.

89. VUE DU PORT DE ROCHEFORT, PRISE DU MAGASIN DES COLONIES.

Son *Port de Rochefort* est très-beau ; il fixe l'attention des artistes par l'ingratitude du sujet.

90. VUE DU PORT DE LA ROCHELLE, PRISE DE LA PETITE RIVE[2].

Le *Port de la Rochelle* est infiniment plus piquant. Voilà ce qu'on peut appeler un ciel ; voilà des eaux transparentes, et

1. Ce tableau faisait partie d'une série de quatre, ordonnée par le Dauphin, pour sa Bibliothèque, à Versailles. Les quatre parties du jour y étaient représentées :

Le Matin, par le lever du soleil ;

Le Midi, par une tempête ;

Le Soir, par le coucher du soleil ;

La Nuit, par un clair de lune.

2. Cette vues et la précédente, faisant partie de la [illegible], sont actuellement au musée du Louvre, sous les nos [illegible].

tous ces groupes, ce sont autant de petits tableaux vrais et caractéristiques du local ; les figures en sont du dessin le plus correct. Comme la touche en est spirituelle et légère ! Qui est-ce qui entend la perspective aérienne mieux que cet homme-là ?

Regardez le *Port de la Rochelle* avec une lunette qui embrasse le champ du tableau et qui exclue la bordure, et oubliant tout à coup que vous examinez un morceau de peinture, vous vous écrierez, comme si vous étiez placé au haut d'une montagne, spectateur de la nature même : « Oh ! le beau point de vue ! »

Et puis la fécondité de génie et la vitesse d'exécution de cet artiste sont inconcevables. Il eût employé deux ans à peindre un seul de ces morceaux qu'on n'en serait point surpris, et il y en a vingt de la même force. C'est l'univers montré sous toutes sortes de faces, à tous les points du jour, à toutes les lumières.

Je ne regarde pas toujours, j'écoute quelquefois. J'entendis un spectateur d'un de ces tableaux qui disait à son voisin : « Le Claude Lorrain me semble encore plus piquant... » et celui-ci qui lui répondait : « D'accord, mais il est moins vrai. »

Cette réponse ne me parut pas juste. Les deux artistes comparés sont également vrais ; mais le Lorrain a choisi des moments plus rares et des phénomènes plus extraordinaires.

Mais, me direz-vous, vous préférez donc le Lorrain à Vernet ? car quand on prend la plume ou le pinceau, ce n'est pas pour dire ou pour montrer une chose commune.

J'en conviens ; mais considérez que les grandes compositions de Vernet ne sont point d'une imagination libre, c'est un travail commandé, c'est un local qu'il faut rendre tel qu'il est, et remarquez que dans ces morceaux mêmes Vernet montre bien une autre tête, un autre talent que le Lorrain par la multitude incroyable d'actions, d'objets et de scènes particulières. L'un est un paysagiste, l'autre un peintre d'histoire et de la première force dans toutes les parties de la peinture.

92. LA BERGÈRE DES ALPES, SUJET TIRÉ DES CONTES MORAUX DE M. MARMONTEL.

Mme Geoffrin, femme célèbre à Paris, l'a fait exécuter. Je ne trouve ni le conte ni le tableau bien merveilleux. Les deux

figures du peintre n'arrêtent ni n'intéressent. On se récrie beaucoup sur le paysage ; on prétend qu'il a toute l'horreur des Alpes vues de loin. Cela se peut, mais c'est une absurdité ; car pour les figures et pour moi qui m'assieds à côté d'elles, elles ne sont qu'à peu de distance ; nous touchons à la montagne qui est derrière nous, cette montagne est peinte dans la vérité d'une montagne voisine ; nous ne sommes séparés des Alpes que par une gorge étroite. Pourquoi donc ces Alpes sont-elles informes, sans détail distinct, verdâtres et nébuleuses ? Pour pallier l'ingratitude de son sujet, l'artiste s'est épuisé sur un grand arbre qui occupe toute la partie gauche de sa composition ; il s'agissait bien de cela ! C'est qu'il ne faut rien commander à un artiste, et quand on veut avoir un beau tableau de sa façon, il faut lui dire : « Faites-moi un tableau et choisissez le sujet qui vous conviendra... » Encore serait-il plus sûr et plus court d'en prendre un tout fait.

Mais un tableau médiocre au milieu de tant de chefs-d'œuvre ne saurait nuire à la réputation d'un artiste, et la France peut se vanter de son Vernet à aussi juste titre que la Grèce de son Apelle et de son Zeuxis, et que l'Italie de ses Raphaël, de ses Corrége et de ses Carraches. C'est vraiment un peintre étonnant.

Le Bas et Cochin gravent de concert ses ports de mer ; mais Le Bas est un libertin qui ne cherche que de l'argent, et Cochin est un homme de bonne compagnie qui fait des plaisanteries, des soupers agréables, et qui néglige son talent.

Il y a à Avignon un certain Balechou, assez mauvais sujet, qui court la même carrière et qui les écrase.

DESPORTES.

C'est un peintre de fruits et une des victimes de Chardin.

PERRONEAU[1].

Ce peintre marchait autrefois sur les pas de La Tour. On lui

1. Jean-Baptiste Perroneau, peintre et graveur, né à Paris en 1715 (?), fut élève de Natoire et de Laurent Cars. Agréé comme pastelliste en 1746, il fut reçu académicien en 1753. On croit qu'il mourut en 1783 à Amsterdam.

accorde de la force et de la fierté de pinceau. Il me semble qu'on n'en parle plus.

ROSLIN ET VALADE.

C'est un assez bon portraitiste pour le siècle. Je parle de Roslin, car je ne connais point Valade[1].

Le premier a peint la *Comtesse d'Egmont*, fille du maréchal de Richelieu. Le portrait est soigné ; sa robe ne fait pas trop mal le satin. Les chairs sont un peu blanches, le front l'est beaucoup trop, les yeux sont durs, mais peut-être ressemblent-ils. La main qui pose sur la robe est bien coloriée. En général, le tout a l'air blanc ; c'est qu'on a visé à l'éclat et à l'effet.

GUÉRIN ET ROLAND DE LA PORTE.

Je ne connais point le premier, et âme qui vive ne vous en parlera.

Quant à Roland de la Porte, c'est une autre victime de Chardin.

Le peuple s'est extasié à la vue d'un bas-relief représentant une tête d'empereur et peint avec sa bordure sur un fond qui représente une planche. Le bas-relief en paraît absolument détaché ; cela est d'un effet surprenant et le peuple est fait pour en être ébahi ; il ignore combien cette sorte d'illusion est facile. On promène dans nos foires de province des morceaux en ce genre, peints par de jeunes barbouilleurs d'Allemagne, qu'on a pour un écu et qui ne le cèdent guère à celui-ci[2].

MADAME VIEN.

Cette femme peint à merveille les oiseaux, les insectes et les fleurs. Elle est juste dans les formes et vraie dans l'exécution ;

1. Jean Valade, né à Poitiers en 1709, reçu à l'Académie en 1754, mort en 1787. — Il avait, à ce Salon, plusieurs portraits, entre autres celui de M. Loriot, ingénieur mécanicien, inventeur d'un procédé de fixation du pastel. Le portrait avait été fixé par moitié par son procédé.

2. Diderot avait été moins dur pour Roland de la Porte dans le *Salon de 1761*. Ce sont ces divergences d'appréciation qui l'ont fait accuser de se laisser guider par les artistes ses amis qui l'accompagnaient dans ses tournées au Salon. On peut supposer qu'en 1763 l'accompagnateur était Chardin.

elle sait même réchauffer des sujets assez froids. Ici, c'est un *Émouchet qui terrasse un petit oiseau*; là, *Deux Pigeons qui se baisent*[1]. Si elle suspend par les pattes un oiseau mort, elle en détachera quelques plumes qui seront tombées à terre et sur lesquelles on serait tenté de souffler pour les écarter. Ses bouquets sont ajustés avec élégance et goût.

J'aimerais bien autant un portefeuille d'oiseaux, de chenilles et d'autres insectes de sa main, que ces objets en nature rassemblés sous des verres dans mon cabinet.

DROUAIS ET VOIRIOT.

Drouais peint bien les petits enfants ; il leur met dans les yeux de la vie, de la transparence, et l'humide, et le gras, et le nageant qui y est ; ils semblent vous regarder et vous sourire même de près ; seulement, à force de leur vouloir faire des chairs blanches et laiteuses, il les fait de craie.

Vous souvenez-vous de son polisson du dernier Salon, de sa chevelure ébouriffée, de son chapeau clabaud et de son air espiègle? La *Petite fille qui joue avec son chat* (n° 117) qu'elle a enveloppé dans un des coins de son mantelet, mérite l'attention par sa vie, sa mignardise et l'élégance de son ajustement.

Je ne sais ce que c'est que Voiriot ni ses portraits.

BAUDOUIN.

148. UN PRÊTRE CATÉCHISANT DE JEUNES FILLES[2].

Il y a dans ce morceau, qui n'est du reste qu'un papier d'éventail, quelques physionomies d'esprit. Ces lettres d'amour données et rendues, et autres pareils incidents, ne sont pas mal imaginés.

Parmi ses autres ouvrages en miniature, il y a une *Phryné accusée d'impiété devant les Aréopagites.*

C'est un très-beau sujet traité d'une manière faible et commune, et malgré cela je jure que l'ouvrage n'est pas tout de lui. Monsieur Boucher, vous n'en conviendrez pas, mais de

1. C'étaient des tableaux en miniature, d'environ 1 pied carré.
2. Tableau *à gouasse*, dit simplement le livret.



temps en temps vous avez arraché le pinceau de la main de votre pauvre gendre ? Allons, vous rougissez, n'en parlons plus. Il y a quelques têtes de juges qui ne sont pas mal. L'ordonnance pèche, ce me semble, en ce que l'effet demandait que l'accusée et l'orateur fussent isolés du reste. L'orateur n'est pas mauvais ; mais qu'il est loin de la grandeur, de l'enthousiasme, de la chaleur et de tout le caractère d'un Périclès ou d'un Démosthène qui eût parlé pour sa maîtresse ! Le caractère de la Phryné est faux et petit ; elle craint, elle a honte, elle tremble, elle a peur. Celle qui ose braver les dieux ne doit pas craindre de mourir. Je l'aurais faite grande, droite, intrépide, telle à peu près que Tacite nous montre la femme d'un général gaulois passant avec noblesse, fièrement et les yeux baissés, entre les files des soldats romains. On l'aurait vue de la tête aux pieds lorsque l'orateur eût écarté le voile qui couvrait sa tête ; on aurait vu ses belles épaules, ses beaux bras, sa belle gorge, et par son attitude je l'aurais fait concourir à l'action de l'orateur au moment où il disait aux juges : « Vous qui êtes assis comme les vengeurs des dieux offensés, voyez cette femme qu'ils se sont complu à former, et, si vous l'osez, détruisez leur plus bel ouvrage. »

Le visage de sa Phryné a le ton léché, faible et pointillé de ses miniatures, ce qui prouve qu'il a fait ses miniatures.

GREUZE.

C'est vraiment là mon homme que ce Greuze. Oubliant pour un moment ses petites compositions, qui me fourniront des choses agréables à lui dire, j'en viens tout de suite à son tableau de la *Piété filiale*, qu'on intitulerait mieux : *De la récompense de la bonne éducation donnée*[1].

1. Ce tableau, désigné dans le livret de 1763 sous le nom de la *Piété filiale*, est connu sous le nom du *Paralytique*. Il est aujourd'hui en Russie et fait partie de la collection de l'Ermitage, où, grâce aux *Salons* de Diderot, [illegible] de la dernière moitié du XVIIIe siècle se trouve [illegible] il y a peu d'années, dans notre musée du Lou[illegible] en 1848, et surtout l'excellent catalogue de l'[illegible], contribuent maintenant à faire appréc[illegible] et les sculptures du XVIIIe siècle, dont [illegible] influence de l'école de l'empire, été [illegible] du Louvre et de Versailles. (*Note de M.* [illegible]

D'abord le genre me plaît; c'est la peinture morale. Quoi donc! le pinceau n'a-t-il pas été assez et trop longtemps consacré à la débauche et au vice? Ne devons-nous pas être satisfaits de le voir concourir enfin avec la poésie dramatique à nous toucher, à nous instruire, à nous corriger et à nous inviter à la vertu? Courage, mon ami Greuze, fais de la morale en peinture, et fais-en toujours comme cela! Lorsque tu seras au moment de quitter la vie, il n'y aura aucune de tes compositions que tu ne puisses te rappeler avec plaisir. Que n'étais-tu à côté de cette jeune fille qui, regardant la tête de ton *Paralytique*, s'écria avec une vivacité charmante : « Ah! mon Dieu, comme il me touche! mais si je le regarde encore, je crois que je vais pleurer. » Et que cette jeune fille n'était-elle la mienne! je l'aurais reconnue à ce mouvement. Lorsque je vis ce vieillard éloquent et pathétique, je sentis comme elle mon âme s'attendrir et des pleurs prêts à tomber de mes yeux.

Ce tableau a 4 pieds 6 pouces de large sur 3 pieds de haut.

Le principal personnage, celui qui occupe le milieu de la scène et qui fixe l'attention, est un vieillard paralytique étendu dans son fauteuil, la tête appuyée sur un traversin et les pieds sur un tabouret. Il est habillé; ses jambes malades sont enveloppées d'une couverture. Il est entouré de ses enfants et de ses petits-enfants, la plupart empressés à le servir. Sa belle tête est d'un caractère si touchant, il paraît si sensible aux services qu'on lui rend, il a tant de peine à parler, sa voix est si faible, ses regards si tendres, son teint si pâle, qu'il faut être sans entrailles pour ne pas les sentir remuer.

A sa droite, une de ses filles est occupée à relever sa tête et son traversin.

Devant lui, du même côté, son gendre vient lui présenter des aliments. Ce gendre écoute ce que son beau-père lui dit, et il a l'air tout à fait touché.

A gauche, de l'autre côté, un jeune garçon lui apporte à boire. Il faut voir la douleur et toute la figure de celui-ci; sa peine n'est pas seulement sur son visage, elle est dans ses jambes, elle est partout.

De derrière le fauteuil du vieillard sort un [illegible]
fant. Il s'avance, il voudrait bien aussi entend[illegible]

le voir et le servir. Les enfants sont officieux. On voit ses petits doigts sur le haut du fauteuil.

Un autre plus âgé est à ses pieds et arrange sa couverture.

Devant lui, un tout à fait jeune s'est glissé entre lui et son gendre et lui présente un chardonneret. Comme il tient l'oiseau! comme il l'offre! Il croit que cela va guérir le grand-papa.

Plus loin, à droite du vieillard, est sa fille mariée. Elle écoute avec joie ce que son père dit à son mari. Elle est assise sur un tabouret, elle a la tête appuyée sur sa main; elle a sur ses genoux l'Écriture sainte. Elle a suspendu la lecture qu'elle faisait au bonhomme.

A côté de la fille est sa mère et l'épouse du paralytique; elle est aussi assise sur une chaise de paille. Elle recousait une chemise. Je suis sûr qu'elle a l'ouïe dure, elle a cessé son ouvrage, elle avance de côté sa tête pour entendre.

Du même côté, tout à fait à l'extrémité du tableau, une servante, qui était à ses fonctions, prête aussi l'oreille.

Tout est rapporté au principal personnage, et ce qu'on fait dans le moment présent et ce qu'on faisait dans le moment précédent.

Il n'y a pas jusqu'au fond qui ne rappelle les soins qu'on prend du vieillard. C'est un grand drap suspendu sur une corde et qui sèche; ce drap est très-bien imaginé, et pour le sujet du tableau et pour l'effet de l'art. On se doute bien que le peintre n'a pas manqué de le peindre largement.

Chacun ici a précisément le degré d'intérêt qui convient à l'âge et au caractère. Le nombre des personnages rassemblés dans un assez petit espace est fort grand; cependant ils y sont sans confusion, car ce maître excelle surtout à ordonner sa scène. La couleur des chairs est vraie; les étoffes sont bien soignées; point de gêne dans les mouvements; chacun est à ce qu'il fait. Les enfants les plus jeunes sont gais, parce qu'ils ne sont pas encore dans l'âge où l'on sent. La commisération s'annonce fortement dans les plus grands. Le gendre paraît le plus touché, parce que c'est à lui que le malade adresse ses discours et ses regards. La fille mariée paraît écouter plutôt avec plaisir qu'avec douleur. L'intérêt est sinon éteint, du moins presque insensible dans la vieille mère, et cela est tout à fait dans la nature : *Jou*[illegible] elle ne peut plus se

promettre d'autre consolation que la même tendresse de la part de ses enfants pour un temps qui n'est pas loin. Et puis l'âge, qui endurcit les fibres, dessèche l'âme.

Il y en a qui disent que le paralytique est trop renversé et qu'il est impossible de manger en cette position. Il ne mange pas, il parle, et l'on est prêt à lui relever la tête.

Que c'était à sa fille de lui présenter à manger et à son gendre à relever sa tête et son traversin, parce que l'un demande de l'adresse et l'autre de la force. Cette observation n'est pas si fondée qu'elle le paraît d'abord. Le peintre a voulu que son paralytique reçût un secours marqué de celui de qui il était le moins en droit de l'attendre; cela justifie le bon choix qu'il a fait pour sa fille; c'est la vraie cause de l'attendrissement de son visage, de son regard et du discours qu'il lui tient. Déplacer ce personnage, c'eût été changer le sujet du tableau; mettre la fille à la place du gendre, c'eût été renverser toute la composition : il y aurait eu quatre têtes de femme de suite, et l'enfilade de toutes ces têtes aurait été insupportable.

Ils disent aussi que cette attention de tous les personnages n'est pas naturelle; qu'il fallait en occuper quelques-uns du bonhomme et laisser les autres à leurs fonctions particulières : que la scène en eût été plus simple et plus vraie, et que c'est ainsi que la chose s'est passée, qu'ils en sont sûrs... Ces gens-là *faciunt ut nimis intelligendo nihil intelligant*. Le moment qu'ils demandent est un moment commun, sans intérêt; celui que le peintre a choisi est particulier; par hasard il arriva ce jour-là que ce fut son gendre qui lui apporta des aliments, et le bonhomme, touché, lui en témoigna sa gratitude d'une manière si vive, si pénétrée, qu'elle suspendit les occupations et fixa l'attention de toute la famille.

On dit encore que le vieillard est moribond et qu'il a le visage d'un agonisant... Le docteur Gatti[1] dit que ces critiques-là n'ont jamais vu de malades, et que celui-là a bien encore trois ans à vivre.

Que sa fille mariée, qui suspend la lecture, manque d'expression ou n'a pas celle qu'elle devrait avoir... Je suis un peu de cet avis.

1. Le docteur Gatti était alors à Paris. Nous le retrouverons dans la *Correspondance* de Diderot.

Que les bras de cette figure, d'ailleurs charmante, sont raides, secs, mal peints et sans détails... Oh! pour cela, rien n'est plus vrai.

Que le traversin est tout neuf, et qu'il serait plus naturel qu'il eût déjà servi... Cela se peut.

Que cet artiste est sans fécondité, et que toutes les têtes de cette scène sont les mêmes que celles de son tableau des *Fiançailles*, et celles de ses *Fiançailles* les mêmes que celles de son *Paysan qui fait la lecture à ses enfants*... D'accord; mais si le peintre l'a voulu ainsi? s'il a suivi l'histoire de la même famille?

Que... Et que mille diables emportent les critiques et moi tout le premier! Ce tableau est beau et très-beau, et malheur à celui qui peut le considérer un moment de sang-froid! Le caractère du vieillard est unique; le caractère du gendre est unique; l'enfant qui apporte à boire, unique; la vieille femme, unique. De quelque côté qu'on porte ses yeux, on est enchanté. Le fond, les couvertures, les vêtements sont du plus grand fini. Et puis cet homme dessine comme un ange. Sa couleur est belle et forte, quoique ce ne soit pas encore celle de Chardin pourtant. Encore une fois, ce tableau est beau, ou il n'y en eut jamais. Aussi appelle-t-il les spectateurs en foule; on ne peut en approcher. On le voit avec transport, et quand on le revoit, on trouve qu'on avait eu raison d'en être transporté.

Il serait bien surprenant que cet artiste n'excellât pas. Il a de l'esprit et de la sensibilité; il est enthousiaste de son art; il fait des études sans fin; il n'épargne ni soins ni dépenses pour avoir les modèles qui lui conviennent. Rencontre-t-il une tête qui le frappe, il se mettrait volontiers aux genoux du porteur de cette tête pour l'attirer dans son atelier. Il est sans cesse observateur dans les rues, dans les églises, dans les marchés, dans les spectacles, dans les promenades, dans les assemblées publiques. Médite-t-il un sujet: il en est obsédé, suivi partout. Son caractère même s'en ressent; il prend celui de son tableau: il est brusque, doux, insinuant, caustique, galant, triste, gai, froid, chaud, sérieux ou fou, selon la chose qu'il projette.

Outre le génie de son art qu'on ne lui refusera pas, on voit encore qu'il est spirituel dans le choix et la convenance des accessoires. Dans le tableau du *Paysan qui lit l'Écriture sainte*

à sa famille, il avait placé dans un coin à terre un petit enfant qui, pour se désennuyer, faisait les cornes à un chien. Dans ses *Fiançailles*, il avait amené une poule avec toute sa couvée. Dans celui-ci, il a placé à côté du garçon qui apporte à boire à son père infirme une grosse chienne debout qui a le nez en l'air, et que ses petits tettent toute droite; sans parler de ce drap qu'il a étendu sur une corde et qui fait le fond de son tableau.

On lui reprochait de peindre un peu gris; il s'est bien corrigé de ce défaut. Quoi qu'on en dise, Greuze est mon peintre.

128. PORTRAIT DE MONSIEUR LE DUC DE CHARTRES.

Je n'aime pas ce portrait; il est froid et sans grâce.

129. PORTRAIT DE MADEMOISELLE[1].

Je n'aime pas ce portrait; il est gris et cette enfant est souffrante. Il y a pourtant dans celui-ci des détails charmants, comme le petit chien, etc.

130. PORTRAIT DE MONSIEUR LE COMTE DE LUPÉ.

Il est dur.

132. PORTRAIT DE MADEMOISELLE DE PANGE.

On loue beaucoup celui-ci, et en effet il est mieux : mais ses cheveux sont métalliques. C'est aussi le défaut de la tête du *Petit Paysan*[2] dont les cheveux mats et jaunes sont de cuivre. Du reste, pour l'habit, le caractère et la couleur, c'est l'ouvrage d'un habile homme.

Mais je laisse là tous ces portraits pour courir à celui de sa femme.

133. PORTRAIT DE MADAME GREUZE.

Je jure que ce portrait est un chef-d'œuvre qui, un jour à venir, n'aura point de prix. Comme elle est coiffée! Que cet

1. Ces deux portraits étaient sur la même toile, de 3 pieds de hauteur sur 2 pieds 6 pouces de largeur.

2. Du cabinet de M. Mariette, dit le livret. (N° 135.)

cheveux châtains sont vrais! Que ce ruban qui serre la tête fait bien! Que cette longue tresse qu'elle relève d'une main sur ses épaules et qui tourne plusieurs fois autour de son bras, est belle! Voilà des cheveux, pour le coup! Il faut voir le soin et la vérité dont le dedans de cette main et les plis de ces doigts sont peints. Quelle finesse et quelle variété de teintes sur ce front! On reproche à ce visage son sérieux et sa gravité; mais n'est-ce pas là le caractère d'une femme grosse qui sent la dignité, le péril et l'importance de son état? Que ne lui reproche-t-on aussi ces traits rougeâtres qu'elle a aux angles des yeux? Que ne lui reproche-t-on aussi ce teint jaunâtre sur les tempes et vers le front, cette gorge qui s'appesantit, ces membres qui s'affaissent et ce ventre qui commence à se relever? Ce portrait tue tous ceux qui l'environnent. La délicatesse avec laquelle le bas de ce visage est touché et l'ombre du menton portée sur le cou est inconcevable. On serait tenté de passer sa main sur ce menton, si l'austérité de la personne n'arrêtait et l'éloge et la main. L'ajustement est simple; c'est celui d'une femme le matin dans sa chambre à coucher : un petit tablier de taffetas noir sur une robe de satin blanc. Mettez l'escalier entre ce portrait et vous, regardez-le avec une lunette, et vous verrez la nature même; je vous défie de me nier que cette figure ne vous regarde et ne vive.

Ah! monsieur Greuze, que vous êtes différent de vous-même lorsque c'est la tendresse ou l'intérêt qui guide votre pinceau! Peignez votre femme, votre maîtresse, votre père, votre mère, vos enfants, vos amis, mais je vous conseille de renvoyer les autres à Roslin ou à Michel Van Loo.

BRENET[1].

150. L'ADORATION DES ROIS[2].

On regardait certainement son *Adoration des Rois*; elle est faible de couleur, mais il y a de l'harmonie; l'enfant est joli;

1. Nicolas-Guy Brenet, né à Paris en [illegible] en 1763, académicien en 1769, mourut en 179[illegible]

2. Table[illegible] pieds 10 pouces de largeur.

la figure de la Vierge n'est du moins empruntée de personne; les mages ne sont ni sans effet ni sans caractère. Mais, monsieur Brenet, on vous a joué un cruel tour en plaçant votre morceau en face du *Mariage de la Vierge* de Deshays; vous n'étiez pas en état de soutenir la comparaison. Ce grand prêtre et cette Vierge vous tuent d'un bout du Salon à l'autre. Consolez-vous pourtant, vous n'aurez pas toujours ce fâcheux vis-à-vis.

151. SAINT DENIS PRÈS D'ÊTRE MARTYRISÉ[1].

Votre *Martyre de saint Denis* montre que vous avez quelque talent. Il est peint chaudement. Votre saint est bien résigné; il est déjà dans les cieux.

Ce bourreau qui le lie a de l'effet, trop peut-être, puisqu'il divise l'attention. Vos licteurs sont faibles de couleur, froids et un peu raides. Mais comme, heureusement pour vous, il n'y a là ni le *Saint Victor*, ni le *Saint André*, ni le *Saint Benoît* de Deshays, ces têtes coupées qui ensanglantent la scène nous paraissent fortes et bien.

BELLANGÉ[2].

Peintre de légumes, de fleurs, de fruits, et victime de Chardin.

DE MACHY.

De cinq tableaux que cet artiste a exposés : l'*Intérieur de l'église de la Madeleine*, le *Péristyle du Louvre* vu du côté de la rue Fromenteau et éclairé par une lampe, les deux *Ruines* (à gouache) *de la foire Saint-Germain incendiée*, l'*Installation de la statue de Louis XV*, les quatre premiers ne sont pas sans mérite.

Je ne fais aucun cas des ouvrages où l'on est sûr de réussir en se conformant aux règles; c'est le mérite non de l'artiste,

1. Tableau de 11 pieds de haut sur 6 pieds 3 pouces de large, destiné à l'église de Saint-Denis, à Argenteuil.

2. Michel-Bruno Bellangé, Bellanger (au livret de 1763), ou plutôt Bellengé, était agréé depuis 1762, il fut académicien en 1764. Il était né à Rouen vers 1726 et y mourut le 12 décembre 1793.

mais des règles. Telles sont la plupart des perspectives. Ce que je priserai donc dans le morceau de l'*Église de la Madeleine*, ce n'est pas l'architecture : l'éloge, si elle en mérite, appartient à M. Contant[1]; ce n'est pas la perspective : c'est l'affaire d'Euclide. Qu'est-ce donc? C'est l'effet de la lumière, c'est l'art de rendre l'air pour ainsi dire sensible. Cette vapeur légère qui règne dans les grands édifices est telle qu'on la remarque dans ce morceau de de Machy.

Celui des *Ruines de la foire Saint-Germain*, où le peintre a choisi le moment qui succède au danger, où les braises ardentes éclairent les débris de l'édifice et les lieux circonvoisins; où les hommes épuisés se reposent de leurs fatigues et se remettent de leur effroi; où les uns sont spectateurs oisifs et les autres éteignent dans une mare d'eau des poutres, des solives à demi consumées; où chacun travaille à reconnaître ses effets entassés pêle-mêle; cette ruine, dis-je, a de l'effet. J'ai vu quelques incendies, et je me souviens très-bien d'y avoir vu cette lueur rougeâtre, forte et réverbérée au loin. La dégradation pouvait peut-être s'en faire d'une manière plus proportionnée aux distances; mais il faut avouer qu'ici le centre de lumière est immense et l'espace étroit et renfermé. Les petites figures répandues autour de l'édifice, soit oisives, soit occupées, sont fort bien. En tout, ce morceau n'est pas à mépriser.

Celui qui représente l'incendie éteint et l'édifice consumé lui est bien inférieur. Je n'en parlerais pas sans un incident singulier que l'artiste a rappelé dans son tableau. Il y avait cette année à la foire un marchand de bosses; tous ses meubles furent consumés, tous ses plâtres mis en pièces; il n'y eut que le groupe de *l'Amour et l'Amitié* qui resta intact au milieu des flammes et de la chute des murs et des poutres, des toits, en un mot de la dévastation générale qui s'étendit de tous côtés autour de leur piédestal sans en approcher. Mon ami, sacrifions à l'amour et à l'amitié.

DOYEN.

Voici une grande composition, et d'un homme qui effraya nos premiers peintres par la hardiesse et le succès de ses tenta-

1. Architecte du roi, auquel étaient dus les plans de l'église projetée.

tives. C'était le *Jugement d'Appius Claudius*, scène immense: *Diomède qui blesse Vénus*, autre scène immense; *Une Bacchanale*, sujet d'ivresse exécuté avec force et chaleur. Je vous ai dit dans le temps[1] ce que j'en pensais, et ce soldat renversé de son cheval abattu, percé d'un dard, et dont le sang descendant le long de la crinière du cheval, allait teindre les eaux du Xante, m'est encore présent. Ah! si le reste eût été composé et exécuté de la même vigueur!

Cette fois-ci il a voulu nous montrer *Andromaque éplorée devant Ulysse, qui fait arracher de ses bras son fils Astyanax. et qui a ordonné qu'on les précipitât du haut des murs d'Ilion*[2].

Le moment qu'il a choisi est celui où Ulysse marque de la main le haut de la tour et où l'on arrache l'enfant à sa mère.

On voit à droite une troupe de soldats; Ulysse est devant eux et il marque de la main le haut de la tour.

Ici la composition s'interrompt et laisse un grand vide au milieu du tableau.

Après ce vide, la première figure qu'on aperçoit sur la gauche, vers un des angles du tombeau d'Hector, est belle, très-belle; c'est une des suivantes d'Andromaque, agenouillée, les bras élevés vers le ciel, les mains jointes, le visage tout couvert de sa longue chevelure.

Ensuite c'est un soldat qui s'est saisi d'Astyanax, qu'il tient entre ses bras. L'enfant est tourné et penché vers sa mère.

Andromaque est prosternée aux pieds du soldat et semble plutôt supplier que disputer son enfant. Sa tête répond aux cuisses du soldat. Elle a les bras étendus, le corps incliné et la tête relevée; son vêtement, son caractère, son attitude sont nobles et pathétiques.

Derrière Andromaque, un soldat empêche une des suivantes d'Andromaque d'approcher de sa maîtresse et de l'enfant; cette suivante s'arrache les cheveux et elle est renversée sur une autre qui se tord les bras.

Toute cette partie de la scène, composée avec chaleur, se passe au-devant du tombeau, qui forme une belle et grande masse.

1. Voyez *Salons* de 1759 et de 1761.

2. Ce tableau, de 21 pieds de large sur 12 pieds de haut, [illegible] Don Philippo, duc de Parme et de Guastalla. (*Note du Livret*.)



Un soldat, courbé sur le haut du mur latéral et postérieur du tombeau[1], regarde s'il n'y reste rien.

La douleur de ces suivantes est forte; elles sont bien renversées, bien groupées. Rien de mieux imaginé que ce soldat qui les écarte.

Je l'ai déjà dit, le peintre a voulu faire une Andromaque qui fût belle d'action, de caractère, de draperie et d'attitude, et il y a réussi.

Mais je demande si c'est à un soldat, qui n'est que l'instrument de son général, que son mouvement et sa prière doivent s'adresser? Qu'a-t-elle à obtenir de lui si Ulysse reste inflexible? Qu'elle ne quitte pas son enfant, j'y consens, mais qu'elle parle à Ulysse, que ce soit à ce prince qu'elle montre sa peine, son désespoir et ses larmes. Or, c'est ce qu'elle ne fait point et ce qu'elle ne saurait faire, car elle ne le voit pas : ce soldat mal placé l'en empêche.

Et ce vide énorme qui sépare Ulysse de la scène et qui le relègue à une distance choquante? Il coupe la composition en deux parties dont on ferait deux tableaux distincts : l'une à conserver précieusement; l'autre à jeter au feu, car elle est détestable.

Cet Ulysse droit, raide, froid, sans caractère, a été pris dans la boutique d'un vannier. C'est une figure à garder pour la procession du Suisse de la rue aux Ours[2].

Et ces maussades et longs soldats à face de cuivre rouge et à têtes de choux, que signifient-ils? que disent-ils? quelle expression, quelle physionomie ont-ils? S'ils sont là pour remplir, ils s'en acquittent très-exactement.

Si Doyen eût montré son ébauche à un homme de sens, voici ce que cet homme lui aurait dit :

Écartez-moi ces soldats les uns des autres et donnez-leur plus de caractère, plus de force, des têtes, des corps et des visages relatifs à l'action.

Laissez entre eux et leur général un peu d'espace, parce

1. C'est dans le tombeau d'Hector, on le sait, qu'Andromaque avait caché son fils unique Astyanax et qu'Ulysse le découvrit [illegible]

2. Jusqu'à la Révolution, le 3 juillet, [illegible] aux Ours, devant une statue appelée Notre-Dame [illegible] soldat suisse, en souvenir d'une légende [illegible] soldat de cette nation, ayant frappé de [illegible] blessures qu'il lui avait faites.

que cela convient; il faut qu'ils l'accompagnent, mais il ne faut pas qu'ils soient sur ses épaules.

Changez-moi cet Ulysse, c'est un Ulysse d'osier. Si vous ne connaissez pas cet éloquent, impérieux et adroit scélérat, lisez Homère et Virgile jusqu'à ce que les idées de ces deux grands poëtes, fermentant dans votre imagination, vous aient donné la vraie physionomie de ce personnage.

Faites-lui faire un pas de plus, afin de diminuer ce vide énorme qui coupe en deux votre composition. Que votre scène soit une. Plus près d'Andromaque, elle pourra lui parler, il pourra l'entendre.

Repoussez-moi vers le fond ce soldat qui s'est saisi de l'enfant; qu'il ne cache pas à sa mère celui à qui elle doit adresser son désespoir.

Laissez votre Andromaque prosternée comme elle l'est, car elle est très-bien ; qu'elle saisisse seulement d'une main son fils ou le soldat, comme il vous plaira ; que son autre bras, sa tête, son corps, ses regards, son mouvement, toute son action, soient portés vers Ulysse, comme il arrivera, sans y rien changer, lorsque vous aurez écarté ce soldat.

Votre Astyanax est de bois. Qu'il ait ses deux petits bras étendus vers sa mère, et faites qu'il réponde à sa douleur. Cela fait, tout sera ensemble, et votre scène sera une, forte et raisonnée.

Surtout laissez dire ces imbéciles qui trouvent étrange que les suivantes paraissent plus affligées que la mère. Il faut que chacun marque sa passion d'une manière convenable à son rang et à son caractère. Renvoyez-moi ces gens-là à l'endroit où notre poëte fait dire à un monarque sur le point d'abandonner au couteau d'un prêtre sa propre fille :

> Encor si je pouvais, libre dans mon malheur,
> Par des larmes au moins soulager ma douleur !
> Triste destin des rois ! Esclaves que nous sommes
> Et des rigueurs du sort et des discours des hommes,
> Nous nous voyons sans cesse assiégés de témoins ;
> Et les plus malheureux osent pleurer le moins.
>
> RACINE, *Iphigénie*, acte Ier, sc. v.

Andromaque est mère, mais elle est fille de souverain, souveraine elle-même et femme d'Hector. Tant que son [illegible] sous ses yeux, il lui reste de l'espoir. Ses suivantes [illegible]

rien, elles le savent ; ce qu'elles ont à faire, c'est de joindre à l'action de leur maîtresse tout le spectacle de leur douleur. Et puis elles sont bien plus certaines qu'Andromaque qu'elles ne verront plus ce cher enfant qu'elles ont élevé.

Mais, monsieur Doyen, vous avez abandonné votre première manière de colorier ; jamais, sans le livret, je ne vous aurais reconnu dans ce tableau. Prenez garde qu'à force de passer d'un faire à un autre, vous ne finissiez par en avoir un indécis et commun, qui soit à tout le monde, excepté à vous.

Il se fait tard ; adieu, monsieur Doyen, je vous souhaite une bonne nuit. A revoir au Salon prochain.

CASANOVE.

Ah ! monsieur Casanove, qu'est devenu votre talent ? Votre touche n'est plus fière comme elle était, votre coloris est moins vigoureux, votre dessin est devenu tout à fait incorrect. Combien vous avez perdu depuis que le jeune Loutherbourg vous a quitté !

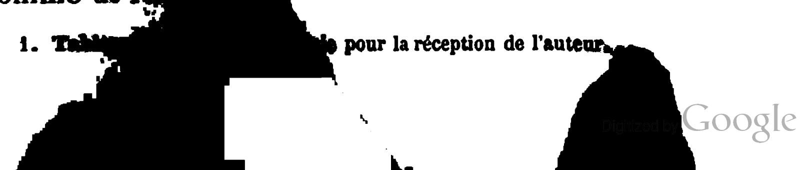
125. UN COMBAT DE CAVALERIE[1].

Oui, il y a toujours du mouvement dans cette bataille. Voilà bien vos chevaux, je les reconnais ; ces hommes blessés, morts ou mourants, ce tumulte, ce feu, cette obscurité, toutes ces scènes militaires et terribles sont de vous. Ce soldat s'élance bien ; celui-là frappe à merveille ; cet autre tombe on ne peut mieux ; mais cela n'est plus hors de la toile, la chaleur du pinceau s'est évanouie...

On dit que Casanove tenait, depuis cinq à six ans, renfermé dans une maison de campagne un jeune peintre appelé Loutherbourg qui finissait ses tableaux, et peu s'en faut que la chose ne soit démontrée.

Les tableaux que Casanove a exposés dans ce Salon sont fort inférieurs à ceux du Salon précédent. Le pouce de Loutherbourg y manque, je veux dire cette manière de faire longue, pénible, forte et hardie, qui consiste à placer des épaisseurs de couleurs sur d'autres qui semblent percer à travers et qui leur servent comme de r[illegible]

1. T[illegible] pour la réception de l'auteur.



M. FAVRAY[1].

CHEVALIER DE MALTE, ACADÉMICIEN.

Il y a de lui une copie de *l'Intérieur de l'église de Saint-Jean de Malte, ornée de plafonds peints par le Calabrèse; les ornements, les décorations et la cérémonie de la fête de la Victoire*[2]. — C'est un morceau d'un travail immense. Je louerai, si l'on veut, la patience de l'artiste; pour son génie, certes, s'il en eût eu une étincelle, il aurait fait autre chose.

Je ne sais s'il fallait recevoir à l'Académie M. Favray pour sa copie de l'*Église de Saint-Jean de Malte;* mais reçu, il eût fallu l'en exclure pour sa *Famille maltaise*, pour ses *Femmes maltaises de différents états*, et pour *celles qui se font visite*[3]. Cela est misérable.

PARROCEL.

127. LA SAINTE TRINITÉ[4].

Que diable faire de la sainte Trinité, à moins qu'on ne soit un Raphaël ?

Dans le tableau de Parrocel, on voit à gauche un Christ tenant sa croix, fiché, droit et raide comme s'il était empalé.

A droite, un Père éternel qui se précipite et qui ferait certainement une chute fâcheuse, sans les anges obligeants qui le retiennent.

Au milieu et plus haut, le pigeon radieux, objet très-intéressant !

Et puis une guirlande de têtes, de pieds, d'ailes et de mains de chérubins et de séraphins qui descend jusqu'au bas de la toile.

1. Le chevalier Antoine de Favray, né en 1706, fut emmené par son professeur François de Troy fils à Malte, où il devint chevalier de l'ordre. Il fut reçu à l'Académie en 1762. Cette *Vue de Saint-Jean de Malte* fut le tableau de réception du peintre. Favray mourut, paraîtrait-il, en 1791, à Malte.

2. Tableau de 6 pieds de haut sur 5 de large, du cabinet de M. le chevalier de Caumartin. N° 121.

3. Ce dernier tableau figure au Louvre sous le n° 193.

4. Tableau de 11 pieds de hauteur sur 6 pieds 7 pouces de largeur.

Quand j'ai regardé ce morceau, que j'y ai aperçu quelque dessin, un peu de couleur, un grand travail, et que je me suis dit : Cela est détestable, j'ai ajouté tout de suite : Ah! que l'art de peindre est un art difficile!

SCULPTURE.

Si j'ai été long sur les peintres, en revanche je serai court sur les sculpteurs, et je n'aurai pas un mot à dire de nos graveurs.

FALCONET.

O la chose précieuse que ce petit groupe de Falconet! Voilà le morceau que j'aurais dans mon cabinet, si je me piquais d'avoir un cabinet. Ne vaudrait-il pas mieux sacrifier tout d'un coup?... Mais laissons cela. Nos amateurs sont des gens à breloques; ils aiment mieux garnir leurs cabinets de vingt morceaux médiocres que d'en avoir un seul et beau.

Le groupe précieux dont je veux vous parler, il est assez inutile de vous dire que c'est le *Pygmalion aux pieds de sa statue qui s'anime* (n° 165). Il n'y a que celui-là au Salon, et de longtemps il n'aura de second.

La nature et les Grâces ont disposé de l'attitude de la statue. Ses bras tombent mollement à ses côtés; ses yeux viennent de s'entr'ouvrir; sa tête est un peu inclinée vers la terre ou plutôt vers Pygmalion qui est à ses pieds; la vie se décèle en elle par un souris léger qui effleure sa lèvre supérieure. Quelle innocence elle a! Elle est à sa première pensée: son cœur commence à s'émouvoir, mais il ne tardera pas à lui palpiter. Quelles mains! quelle mollesse de chair! Non, ce n'est pas du marbre; appuyez-y votre doigt, et la matière qui a perdu sa dureté cédera à votre impression. Combien de vérité sur ces côtes! quels pieds! qu'ils sont doux et délicats!

Un petit Amour a saisi une des mains de la statue qu'il ne



baise pas, qu'il dévore. Quelle vivacité! quelle ardeur! Combien de malice dans la tête de cet Amour! Petit perfide, je te reconnais; puissé-je pour mon bonheur ne te plus rencontrer.

Un genou en terre, l'autre levé, les mains serrées fortement l'une dans l'autre, Pygmalion est devant son ouvrage et le regarde; il cherche dans les yeux de sa statue la confirmation du prodige que les dieux lui ont promis. O le beau visage que le sien! O Falconet! comment as-tu fait pour mettre dans un morceau de pierre blanche la surprise, la joie et l'amour fondus ensemble? Émule des dieux, s'ils ont animé la statue, tu en as renouvelé le miracle en animant le statuaire. Viens, que je t'embrasse; mais crains que, coupable du crime de Prométhée, un vautour ne t'attende aussi.

Toute belle que soit la figure de Pygmalion, on pouvait la trouver avec du talent; mais on n'imagine point la tête de la statue sans génie.

Le faire du groupe entier est admirable. C'est une matière une dont le statuaire a tiré trois sortes de chairs différentes. Celles de la statue ne sont point celles de l'enfant, ni celles-ci les chairs du Pygmalion.

Ce morceau de sculpture est très-parfait. Cependant, au premier coup d'œil, le cou de la statue me parut un peu fort ou sa tête un peu faible; les gens de l'art ont confirmé mon jugement. Oh! que la condition d'un artiste est malheureuse! Que les critiques sont impitoyables et plats! Si ce groupe enfoui sous la terre pendant quelques milliers d'années venait d'en être tiré avec le nom de Phidias en grec, brisé, mutilé dans les pieds, dans les bras, je le regarderais en admiration et en silence.

En méditant ce sujet, j'en ai imaginé une autre composition que voici:

Je laisse la statue telle qu'elle est, excepté que je demande de droite à gauche son action exactement la même qu'elle est de gauche à droite.

Je conserve au Pygmalion son expression et son caractère, mais je le place à gauche: il a entrevu dans sa statue les premiers signes de vie. Il était alors accroupi; il se relève lentement, jusqu'à ce qu'il puisse atteindre à la place du cœur. Il y

pose légèrement le dos de sa main gauche, il cherche si le cœur bat; cependant ses yeux attachés sur ceux de sa statue attendent qu'ils s'entr'ouvrent. Ce n'est plus alors la main droite de la statue, mais la gauche que le petit Amour dévore.

Il me semble que ma pensée est plus neuve, plus rare, plus énergique que celle de Falconet. Mes figures seraient encore mieux groupées que les siennes, elles se toucheraient. Je dis que Pygmalion se lèverait lentement; si les mouvements de la surprise sont prompts et rapides, ils sont ici contenus et tempérés par la crainte ou de se tromper, ou de mille accidents qui pourraient faire manquer le miracle. Pygmalion tiendrait son ciseau de la main droite et le serrerait fortement; l'admiration embrasse et serre sans réflexion ou la chose qu'elle admire ou celle qu'elle tient.

ADAM[1].

Le *Prométhée* qu'Adam a attaché à un rocher et qu'un aigle déchire est un morceau de force dont je ne me sens pas capable de juger. Qui est-ce qui a jamais vu la nature dans cet état? Qui sait si ces muscles se gonflent ou se contractent avec précision? si c'est là le cours réel de ces veines enflées? Qu'on porte ce morceau chez l'exécuteur de la justice ou chez Ferrein l'anatomiste, et qu'ils prononcent.

VASSÉ.

166. UNE FEMME COUCHÉE SUR UN SOCLE CARRÉ, PLEURANT SUR UNE URNE QU'ELLE COUVRE DE SA DRAPERIE[2].

Cette femme est une belle chose. Girardon n'a pas mieux fait au tombeau du cardinal de Richelieu. Sa douleur est profonde; on s'attendrit en la regardant. Que ce visage est attristé! la sérénité n'y reparaîtra de longtemps. Toute la position est simple et vraie, les bras bien placés, la draperie belle, la partie supérieure du corps penchée avec grâce; point de gêne, point

1. Nicolas-Sébastien Adam, né à Nancy en 1705, fut académicien en 1762 et mourut en 1778. Ce *Prométhée* fut son morceau de réception; il appartient actuellement au musée du Lou[illegible] sculptures des écoles modernes, n° 288).

2. Figure faisant par[illegible]

de contorsion; il semble qu'à sa place on ne prendrait pas une autre attitude. Pour bien juger de l'ajustement d'un homme ou d'une femme, c'est aussi une règle assez sûre que de les transporter sur la toile.

Je vous ai invité d'aller voir les deux tableaux du *Martyre de saint Gervais et de saint Protais* peints par Le Sueur. Il y a dans la même église un tombeau exécuté par Girardon; c'est, je crois, celui du chancelier Séguier[1]. Ne manquez pas d'y regarder une *Piété* qui s'attendrit et se console à la vue d'un Christ qu'elle tient entre ses mains. Que le temps qui a noirci cette figure ne vous en dérobe pas la perfection : voyez son attitude, son expression, sa draperie, ses chairs, ses pieds, ses mains; comparez l'ouvrage de Vassé avec celui-là. Je sais par expérience que ces sortes de comparaisons avancent infiniment dans la connaissance de l'art.

MIGNOT.

Il n'y a rien cette année de Mignot, cet artiste qui exposa au dernier Salon une *Bacchante endormie* que nos statuaires placèrent d'une voix unanime au rang des antiques.

A propos de ce Mignot, on m'a révélé une manœuvre des sculpteurs. Savez-vous ce qu'ils font? Ils prennent sur un modèle vivant les pieds, les mains, les épaules en plâtre; le creux de ce plâtre leur rend les mêmes parties en relief, et ces parties, ils les emploient ensuite dans leurs compositions tout comme elles sont venues. C'est un moyen d'approcher de la vérité de la nature sans beaucoup d'effort; ce n'est plus à la vérité le mérite d'un statuaire habile, mais celui d'un fondeur ordinaire. On a soupçonné cette ruse sur des finesses de détails supérieurs à la patience la plus longue et à l'étude de la nature la plus minutieuse.

1. Il est assez difficile ici de s'entendre. Si Diderot nous renvoie à [illegible]-Gervais, nous n'y trouvons pas le tombeau du chancelier Séguier [illegible] chancelier Michel Le Tellier. Il n'y aurait que demi-mal si ce [illegible] au moins la figure de la *Piété*, était de Girardon, mais le [illegible] de Mazeline et d'Hurtrelle. Si le critique a seulement en vue [illegible] faite de l'auteur, nous pouvons accorder qu'elle mérite [illegible] donne.

CHALLE.

Il y a une *Vierge*[1] de Challe qui est noble et vraie; mais elle a des lèvres plates, des joues plates, en un mot, ce que nous appelons un visage plat, qui est autre chose qu'un plat visage.

Il y a à côté de ces morceaux de sculpture un grand nombre de bustes; mais je ne me résoudrai jamais à vous entretenir de ces hommes de boue qui se sont fait représenter en marbre. J'en excepte le *Buste du Roi*[2], celui du *prince de Condé*[3], celui de *Mme la comtesse de Brionne*[4], ceux de *La Tour*[5], le peintre, et du poëte *Piron*[6]. Celui-ci est placé vis-à-vis du mauvais tableau de Pierre sur lequel vous jugeriez, à son air moqueur et au coin de sa lèvre relevé, qu'il fait une épigramme; il est ressemblant, mais il a une perruque énorme.

De tous les ouvrages de gravure il n'y a que ceux de Wille qui se soient fait remarquer. Cet artiste, Hessois de nation, est le premier graveur de l'Académie[7].

TAPISSERIE.

Finissons par le *Portrait du Roi*[8] exécuté en tapisserie à la manufacture des Gobelins, sur le tableau de Michel Van Loo. Quelques centaines de spectateurs sont sortis du Salon convaincus qu'ils avaient vu un morceau de peinture.

Mon ami, il n'est guère moins difficile de faire prendre des laines pour de la couleur que de la couleur pour des chairs, et

1. Appartenant à M. Dupinet, chanoine de Notre-Dame.
2. Par Le Moyne.
3. Par Caffieri.
4. Par Le Moyne.
5. Par Le Moyne.
6. Par Caffieri.
7. Il avait exposé la [illegible], et le *Jeune Joueur d'instrument*, d'après [illegible].
8. Voyez [illegible], p. 91.

je ne crois pas qu'il y ait quelque chose dans toute l'Europe qui puisse lutter contre nos ouvrages des Gobelins.

Voilà, mon ami, tout ce que j'ai vu au Salon. Je vous l'écris au courant de la plume. Corrigez, réformez, allongez, raccourcissez, j'approuve tout ce que vous ferez. Je puis m'être trompé dans mes jugements soit par défaut de connaissance, soit par défaut de goût, mais je proteste que je ne connais aucun des artistes dont j'ai parlé autrement que par leurs ouvrages, et qu'il n'y a pas un mot dans ces feuilles que la haine et la flatterie aient dicté. J'ai senti, et j'ai dit comme je sentais. La seule partialité dont je ne me sois pas garanti, c'est celle qu'on a tout naturellement pour certains sujets ou pour certains faires.

Vous aurez sans doute remarqué comme moi que, quoique le Salon de cette année offrît beaucoup de belles productions, il y en avait une multitude de médiocres et de misérables, et, qu'à tout prendre, il était moins riche que le précédent; que ceux qui étaient bons sont restés bons; qu'à l'exception de La Grenée, ceux qui étaient médiocres sont encore médiocres, et que les mauvais ne valent pas mieux qu'autrefois.

Et surtout souvenez-vous que c'est pour mon ami et non pour le public que j'écris. Oui, j'aimerais mieux perdre un doigt que de contrister d'honnêtes gens qui se sont épuisés de fatigue pour nous plaire. Parce qu'un tableau n'aura pas fait notre admiration, faut-il qu'il devienne la honte et le supplice de l'artiste? S'il est bon d'avoir de la sévérité pour l'ouvrage, il est mieux encore de ménager la fortune et le bonheur de l'ouvrier. Qu'un morceau de toile soit barbouillé ou qu'un cube de marbre soit gâté, qu'est-ce que cette perte en comparaison du soupir amer qui s'échappe du cœur de l'homme affligé? Voilà de ces fautes qui ne mériteront jamais la correction publique. Réservons notre fouet pour les méchants, les fous dangereux, les ingrats, les hypocrites, les concussionnaires, les tyrans, les fanatiques et les autres fléaux du genre humain; mais que notre amour pour les arts et les lettres et pour ceux qui les cultivent soit aussi vrai et aussi inaltérable que notre amitié.

SALON DE 1765

Publié en 1795





NOTICE PRÉLIMINAIRE

Donnons d'abord l'*Avertissement* de l'édition de l'an IV :

« On n'insistera pas sur l'authenticité des deux ouvrages réunis dans ce volume. Ceux qui savent distinguer les écrivains qui ont un caractère, reconnaîtront Diderot dès la première page ; ils retrouveront son cachet presque à chaque ligne. Pour les autres, toutes les protestations imaginables et tous les raisonnements seraient fort inutiles.

« On verra dans le premier : *Essais sur la Peinture,* quels secours peuvent tirer les arts de la perspicacité du véritable homme de lettres et des réflexions du philosophe. Peut-être s'égareront-ils quelquefois sur la partie purement technique ; mais, quant aux autres parties, il est impossible qu'elles ne s'étendent et ne s'éclairent entre leurs mains quand ils y appliquent leurs lumières et leurs méditations. L'imitation de la nature, l'idée du beau, la connaissance approfondie des passions ont été l'objet de leurs études : c'est la base de tous les arts ; c'est celle de la peinture et de la sculpture, comme de l'éloquence et de la poésie.

« Il faut se garder de confondre les *Réflexions sur le Salon de 1765* avec ces petites brochures innocentes et malignes qui paraissaient tous les deux ans, à chaque exposition de tableaux.

« En les parcourant, on ne tardera pas à se convaincre qu'elles sont de nature à être lues encore longtemps avec le même plaisir. Diderot répand à profusion, dans toutes ses remarques, le sel de cette gaieté caustique, de cette libre originalité qui rajeunit tout et jette le plus souvent du piquant, même sur les articles qui en semblent le moins susceptibles : voilà pourquoi on n'a osé en retrancher aucun. Parmi les artistes qu'il passe en revue, plusieurs existent encore aujourd'hui, et d'autres sont à peine hors de la scène. Il est intéressant de [illegible] l'idée qu'en avait un homme tel que Diderot avec l'opini[illegible]

fixée depuis sur la plupart d'entre eux. On verra qu'en cherchant à donner des idées justes sur leur compte à l'impératrice de Russie (car c'est pour elle que ce travail a été entrepris), l'auteur a souvent jugé comme la postérité. »

Faisons suivre ce premier *Avertissement* de celui de Naigeon, dans l'édition de 1798 :

« Cette nouvelle édition du *Salon de 1765* diffère beaucoup de la première [1]. Sans parler de quelques passages tronqués à dessein dans celle-ci, on n'y trouve point plusieurs articles importants; d'autres sont incomplets, tels entre autres que celui de Vernet, auquel il manque un très-beau préambule. Enfin l'article de Greuze, si étendu dans l'édition que je publie aujourd'hui, se réduit dans celle de Buisson, à la simple description du tableau de la *Jeune Fille qui pleure son oiseau.* Voici la raison de ces différences plus ou moins essentielles. Grimm était à Paris le correspondant littéraire de plusieurs princes et princesses du Nord, et il leur envoyait ses feuilles, dont chaque copie était proportionnée, et pour ainsi dire appropriée [2] aux lumières, à l'instruction, au caractère, aux intérêts particuliers, aux préjugés politiques ou religieux, aux petites vues, aux petites passions de ces différentes puissances. Il faut avouer qu'il était assez difficile de ne pas se briser contre quelques-uns de ces écueils ; mais pour marcher sûrement entre ces précipices, Grimm le cauteleux, que certes on n'appellera pas Grimm le philosophe, se conformait à cette maxime, plus digne d'un courtisan que d'un sage [3] auquel on l'attribue, qu'*il faut ou ne s'approcher point des rois, ou ne leur dire que des choses qui leur soient agréables.* Il envoyait donc à chacune de ses *pratiques,* pour me servir de son expression, les papiers dont Diderot enrichissait depuis trente ans sa Correspondance. Mais de ces papiers, presque tous le jet heureux du moment, et qui n'en ont souvent que plus de séve, plus de verve et d'originalité, il retranchait tout ce qui lui paraissait trop ferme et trop hardi pour tel ou tel souverain ; trop irréligieux pour celle-ci, trop libre et trop cynique pour celle-là; trop abstrait et trop profond pour tous. Ici, changeait et ajoutait un mot ; là, il supprimait une ligne ou même une phrase entière ; ailleurs, il sacrifiait une, deux, trois et quatre pages; enfin il usait partout du travail de Diderot, comme de son propre

1. Imprimée chez Buisson, l'an V, nouveau style. (N.) — Nous avons dit que le titre portait cette mention : *An quatrième de la République.*

2. Le manuscrit de Buisson était une de ces copies, comme on [illegible] Grimm y avait jointes, pour expliquer certains passages, [illegible]

3. Ésope. Voyez PLUTARQUE *in Solon.* — On peut voir là même [illegible] à ce lâche conseil d'Ésope. (N.)

bien; et, ce qui n'est pas aussi facile à excuser, il faisait dire quelquefois au pauvre philosophe précisément le contraire de ce qu'il avait pensé et écrit; de sorte que celui-ci, en se voyant ainsi affaibli, mutilé, éteint, aurait pu lui dire comme le Scythe de la fable :

Quittez-moi votre serpe, instrument de dommage.

Pour moi, qui n'ai pas pour les titres, les dignités et les cordons ce respect servile et presque religieux par lequel Grimm s'est surtout illustré, soit à Paris, soit dans les pays étrangers; pour moi, qui ne désire, n'espère et ne crains rien des rois, des grands, des prêtres et des dieux, j'ai conservé scrupuleusement ici et ailleurs les divers passages qui peuvent constater la juste et profonde haine que Diderot avait vouée depuis longtemps à tous ces fléaux, plus ou moins destructeurs, de l'espèce humaine. Les changements, les suppressions, les omissions, en un mot, les différentes sortes d'altérations que Grimm s'était permis de faire au texte, tantôt sous un prétexte et tantôt sous un autre, c'est-à-dire, en dernière analyse, dans la crainte de déplaire aux grands dont il était l'esclave et le flatteur gagé, tout cela a été réparé : ce que Diderot a pensé, ce qu'il a eu le courage de dire, a été rétabli conformément à son manuscrit autographe, qui a même servi de copie pour cette nouvelle édition de ce *Salon*. »

Et ajoutons seulement que, moins exclusif que Naigeon, et moins convaincu que lui de sa supériorité philosophique et artistique sur Grimm, nous avons soumis son texte à une confrontation minutieuse avec celui de l'an IV, ce qu'on avait négligé jusqu'ici; que nous avons souvent trouvé celui-ci préférable, et que, dans tous les cas, nous y avons relevé des *variantes* intéressantes. Mais ce qui valait surtout la peine d'être rétabli, c'étaient ces notes de Grimm que Naigeon traite avec tant de dédain, quoique les siennes soient fort loin de les égaler toujours par l'à-propos et la finesse. Il était d'autant plus nécessaire de les reproduire et de les restituer à leur véritable auteur que ceux des historiens de l'art qui se sont par hasard servis de l'édition de l'an IV pour étayer leurs opinions par des citations les ont le plus souvent attribuées à Diderot sans s'inquiéter des contradictions qu'elles ont presque toujours pour but de soulever. Il est même fâcheux que le *Salon* de 1765 soit le seul qui nous soit parvenu avec ces annotations : on se serait fait de Grimm une idée plus juste, c'est-à-dire qu'on aurait eu un motif de plus de se rattacher à ce jugement de Sainte-Beuve que nous ne pouvons nous empêcher de citer ici, et qui nous montre dans ce Bohémien, en même [illegible] esprit, un des meilleurs cri-[illegible], des Despréaux. »

« Quand la réputation des auteurs est faite, dit Sainte-Beuve (*Causeries du lundi,* t. VII), il est aisé d'en parler convenablement : on n'a qu'à se régler sur l'opinion commune; mais, à leurs débuts, au moment où ils s'essayent et où ils s'ignorent en partie eux-mêmes, et à mesure qu'ils se développent, les juger avec tact, avec précision, ne pas s'exagérer leur portée, prédire leur essor ou deviner leurs limites, leur faire des objections sensées à travers la vogue, c'est le propre du critique né pour l'être. Grimm était doué de ce talent de jugement et de finesse qui, de près, est si utile et de loin si peu apparent... On n'est pas juste pour Grimm, on ne prononce jamais son nom sans y joindre quelque qualification désobligeante; j'ai moi-même été longtemps dans cette prévention, et, quand je m'en suis demandé la cause, j'ai trouvé qu'elle reposait uniquement sur le témoignage de J.-J. Rousseau... Mais Rousseau, toutes les fois que son amour-propre et son coin de vanité malade sont en jeu, ne se gêne en rien pour mentir. J'en suis arrivé à cette conviction qu'à l'égard de Grimm, il a été un menteur. »

Mensonges de Rousseau, oubli volontaire de Naigeon, piques de jalousie d'autres contemporains, tout cela, mis de côté, il restera, après la lecture des notes restituées, que Grimm, comme artiste, est aussi bon juge que comme littérateur, et que, quand il corrigeait Diderot, il le faisait avec convenance et sans les préoccupations mesquines que lui prête Naigeon.

Outre ces notes de Grimm, nous avons dû aussi rétablir les numéros du livret, pour la plupart dénaturés, ainsi que les notes qu'il contenait et qui ont aujourd'hui une valeur historique à laquelle on n'attachait pas encore d'importance il y a cinquante ans.

SALON DE 1765

A MON AMI MONSIEUR GRIMM.

Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem
Cogitat.

HORAT. *de Arte poet.*, v. 143.

Si j'ai quelques notions réfléchies de la peinture et de la sculpture, c'est à vous, mon ami, que je les dois; j'aurais suivi au Salon la foule des oisifs; j'aurais accordé, comme eux, un coup d'œil superficiel et distrait aux productions de nos artistes; d'un mot, j'aurais jeté dans le feu un morceaux précieux, ou porté jusqu'aux nues un ouvrage médiocre, approuvant, dédaignant, sans rechercher les motifs de mon engouement ou de mon dédain. C'est la tâche que vous m'avez proposée, qui a fixé mes yeux sur la toile, et qui m'a fait tourner autour du marbre. J'ai donné le temps à l'impression d'arriver et d'entrer. J'ai ouvert mon âme aux effets. Je m'en suis laissé pénétrer. J'ai recueilli la sentence du vieillard et la pensée de l'enfant, le jugement de l'homme de lettres, le mot de l'homme du monde et les propos du peuple; et s'il m'arrive de blesser l'artiste, c'est souvent avec l'arme qu'il a lui-même aiguisée. Je l'ai interrogé; et j'ai compris ce que c'était que finesse de dessin et vérité de nature. J'ai conçu la magie de la lumière et des ombres. J'ai connu la couleur; j'ai acquis le sentiment de la chair; seul, j'ai médité ce que j'ai vu et entendu; et ces termes de l'art, unité, variété, contraste, symétrie, ordonnance, composition, caractères, expression, si familiers dans ma bouche, si vagues dans mon esprit, se sont circonscrits et fixés.

O mon ami! que ces arts, qui ont pour objet d'imiter la nature, soit avec le discours, comme l'éloquence et la poésie;



soit avec les sons, comme la musique; soit avec les couleurs et le pinceau, comme la peinture; soit avec le crayon, comme le dessin; soit avec l'ébauchoir et la terre molle, comme la sculpture; le burin, la pierre et les métaux, comme la gravure; le touret, comme la gravure en pierres fines; les poinçons, le mattoir et l'échoppe, comme la ciselure, sont des arts longs, pénibles et difficiles!

Rappelez-vous ce que Chardin nous disait au Salon: « Messieurs, messieurs, de la douceur. Entre tous les tableaux qui sont ici, cherchez le plus mauvais; et sachez que deux mille malheureux ont brisé entre leurs dents le pinceau, de désespoir de faire jamais aussi mal. Parrocel, que vous appelez un barbouilleur, et qui l'est en effet, si vous le comparez à Vernet; ce Parrocel est pourtant un homme rare, relativement à la multitude de ceux qui ont abandonné la carrière dans laquelle ils sont entrés avec lui. Lemoine disait qu'il fallait trente ans de métier pour savoir *conserver son esquisse*[1]; et Lemoine n'était pas un sot[2]. Si vous voulez m'écouter, vous apprendrez peut-être à être indulgents. »

Chardin semblait douter qu'il y eût une éducation plus longue et plus pénible que celle du peintre, sans en excepter celle du médecin, du jurisconsulte, ou du docteur de Sorbonne. « On nous met, disait-il, à l'âge de sept à huit ans, le porte-crayon à la main. Nous commençons à dessiner, d'après l'exemple, des yeux, des bouches, des nez, des oreilles, ensuite des pieds, des mains. Nous avons eu longtemps le dos courbé sur le portefeuille, lorsqu'on nous place devant l'*Hercule* ou le *Torse*; et vous n'avez pas été témoins des larmes que ce *Satyre*, ce *Gladiateur*, cette *Vénus de Médicis*, cet *Antinoüs* ont fait couler. Soyez sûrs que ces chefs-d'œuvre des artistes grecs n'exciteraient plus la jalousie des maîtres, s'ils avaient été livrés au dépit des élèves. Après avoir séché des journées et passé des nuits à la lampe, devant la nature immobile et inanimée, on nous présente la nature vivante; et tout à coup le travail de

1. *Conserver son esquisse* veut dire transformer sa première ébauche en un tableau achevé. On peut savoir faire une belle esquisse, sans être en état de faire le tableau. Ceci soit dit sans interrompre M. Chardin et son rapporteur. (*Note de Grimm*, dans l'édition de l'an IV.)

2. VARIANTE : Lemoine savait ce qu'il disait.

toutes les années précédentes semble se réduire à rien : on ne fut pas plus emprunté la première fois qu'on prit le crayon. Il faut apprendre à l'œil à regarder la nature ; et combien ne l'ont jamais vue et ne la verront jamais ! C'est le supplice de notre vie. On nous a tenus cinq à six ans devant le modèle, lorsqu'on nous livre à notre génie, si nous en avons. Le talent ne se décide pas en un moment. Ce n'est pas au premier essai qu'on a la franchise de s'avouer son incapacité. Combien de tentatives tantôt heureuses, tantôt malheureuses ! Des années précieuses se sont écoulées, avant que le jour de dégoût, de lassitude et d'ennui soit venu. L'élève est âgé de dix-neuf à vingt ans, lorsque, la palette lui tombant des mains, il reste sans état, sans ressources et sans mœurs ; car d'avoir sans cesse sous les yeux la nature toute nue, être jeune et sage, cela ne se peut. Que faire alors ? que devenir. Il faut ou mourir de faim ou se jeter dans quelques-unes de ces conditions subalternes, dont la porte est ouverte à la misère. On prend ce dernier parti ; et à l'exception d'une vingtaine, qui viennent ici tous les deux ans s'exposer aux bêtes, les autres, ignorés et moins malheureux peut-être, ont le plastron sur la poitrine dans une salle d'armes, ou le mousquet sur l'épaule dans un régiment, ou l'habit de théâtre sur les tréteaux. Ce que je vous dis là, c'est l'histoire de Bellecour, de Le Kain et de Brizard, mauvais peintres que le désespoir a rendus comédiens[1]. »

Chardin nous raconta[2], s'il vous en souvient, qu'un de ses confrères, dont le fils était tambour dans un régiment, répondait[3], à ceux qui lui en demandaient des nouvelles, qu'il avait quitté la peinture pour la musique ; puis reprenant le ton sérieux, il ajouta : « Tous les pères de ces enfants incapables et déroutés, ne prennent pas la chose aussi gaiement. Ce que vous voyez est le fruit des travaux du petit nombre de ceux qui ont lutté avec plus ou moins de succès. Celui qui n'a pas senti

1. Variante : ... Mauvais comédiens, de désespoir d'être médiocres [illegible]
Cette correction de Naigeon lui a attiré la réclamation suivante [illegible]
[illegible]rère : « Bien entendu que c'était au moment où ils avaient [illegible]
pour être acteurs ; car ils sont devenus les meilleurs acteurs [illegible]
[illegible]u en ce siècle. » (*Note manuscrite de Naigeon le Jeune.*)

2. Variante : Vous nous racontâtes...

3. Variante : ... qu'un de ces échappés de l'Académie [illegible]
[illegible]ans un régiment, son père...

la difficulté de l'art ne fait rien qui vaille ; celui qui, comme mon fils, l'a sentie trop tôt, ne fait rien du tout. Et croyez que la plupart des hautes conditions de la société seraient vides, si l'on n'y était admis qu'après un examen aussi sévère que celui que nous subissons.

— Mais, lui dis-je, monsieur Chardin, il ne faut pas s'en prendre à nous, si

. . . . Mediocribus esse poetis,
Non homines, non di, non concessere columnæ.

Horat. *de Arte poet.*, v. 300.

Et cet homme qui irrite les dieux, les hommes et les colonnes, contre les médiocres imitateurs de la nature, n'ignorait pas la difficulté du métier.

— Eh bien! me répondit-il, il vaut mieux croire qu'il avertit le jeune élève du péril qu'il court, que de le rendre apologiste des dieux, des hommes et des colonnes. C'est comme s'il lui disait : « Mon ami, prends garde, tu ne connais pas ton juge. » Il ne sait rien, et n'en est pas moins cruel. Adieu, messieurs. De la douceur, de la douceur. »

Je crains bien que l'ami Chardin n'ait demandé l'aumône à des statues. Le goût est sourd à la prière. Ce que Malherbe a dit de la mort, je le dirais presque de la critique. Tout est soumis à sa loi ;

Et la garde qui veille aux barrières du Louvre
N'en défend pas nos rois.

Je vous décrirai les tableaux, et ma description sera telle. qu'avec un peu d'imagination et de goût on les réalisera dans l'espace, et qu'on y posera les objets à peu près comme nous les avons vus sur la toile ; et afin qu'on juge du fond qu'on peut faire sur ma censure ou sur mon éloge, je finirai[1] le Salon par quelques réflexions sur la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture. Vous me lirez comme un auteur ancien à qui l'on passe une page commune en faveur d'une bonne ligne.

Il me semble que je vous entends d'ici vous écrier douloureusement : « Tout est perdu. Mon ami arrange, ordonne.

1. Variante : J'ai fait précéder... — Les *Essais sur la Peinture* précèdent, en effet, les *Observations* sur le Salon de 1765 dans l'édition de l'an IV.

nivelle : on n'emprunte les béquilles de l'abbé Morellet que quand on manque de génie. »

Il est vrai que ma tête est lasse. Le fardeau que j'ai porté[1] pendant vingt ans m'a si bien courbé, que je désespère de me redresser. Quoi qu'il en soit, rappelez-vous mon épigraphe :

Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem.

Laissez-moi fumer un moment, et puis nous verrons.

Avant que d'entrer en chantier, il faut, mon ami, que je vous prévienne de ne pas regarder simplement comme mauvais les tableaux sur lesquels je glisserai. Tenez pour détestables, infâmes[2], les productions de Boizot, Nonnotte, Francisque, Antoine Lebel, Amand, Parrocel, Adam, Descamp, Deshays le jeune, et d'autres. N'exceptez d'Amand qu'un morceau médiocre, *Argus et Mercure*, qu'il a peint à Rome ; et de Deshays le jeune, qu'une ou deux têtes, que son fripon de frère lui a croquées pour le pousser à l'Académie.

Quand je relève les défauts d'une composition, entendez, si elle est mauvaise, qu'elle restera mauvaise, son défaut fût-il corrigé ; et quand elle est bonne, qu'elle serait parfaite, si l'on en corrigeait le défaut.

Nous avons perdu cette année deux grands peintres et deux habiles sculpteurs, Carle Van Loo et Deshays l'aîné, Bouchardon et Slodtz. En revanche, la mort nous a délivrés du plus cruel des amateurs, le comte de Caylus.

Nous n'avons pas été cette année aussi riches en grands tableaux qu'il y a deux ans ; mais en revanche, nous l'avons été davantage en petites compositions ; et ce qui console, c'est que quelques-uns de nos artistes ont montré des talents qui peuvent s'élever à tout. Et qui sait ce que deviendra La Grenée ? Je me trompe fort, ou l'école française, la seule qui subsiste, est encore loin de son déclin. Rassemblez, si vous pouvez, tous les ouvrages des peintres et des statuaires de l'Europe, et vous n'en formerez point notre Salon. Paris est la seule ville du monde où l'on puisse tous les deux ans jouir d'un spectacle pareil.

1. L'*Encyclopédie*.
2. Le mot « infâmes » n'est point à l'édition de l'an IV.



Feu CARLE VAN LOO.

Carle Van Loo seul a laissé plus de douze morceaux. *Auguste qui fait fermer le temple de Janus*, *les Grâces*, une *Susanne*, sept *Esquisses de la vie de saint Grégoire*, l'*Étude d'une tête d'ange*, un tableau allégorique.

Monsieur *du Houx toujours vert*[1], vous ressemblez à la feuille de votre enseigne, qui pique de tous côtés. Il y a huit jours que l'article de Van Loo était trop court ; aujourd'hui il est trop long. Il restera, s'il vous plaît, comme il est.

1. AUGUSTE FAIT FERMER LE TEMPLE DE JANUS[2].

A droite de celui qui regarde, le temple de Janus placé de manière qu'on en voit les portes. Au delà des portes, contre la façade du temple, la statue de Janus sur un piédestal. En deçà, un trépied avec son couvercle, à terre. Un prêtre vêtu de blanc, les deux mains passées dans un gros anneau de fer, ferme les portes couvertes, en haut, en bas et dans leur milieu, de larges bandes de tôle. A côté de ce prêtre, plus sur le fond, deux autres prêtres vêtus comme le premier. En face du prêtre qui ferme, un enfant portant une urne et regardant la cérémonie. Au milieu de la scène, et sur le devant, Auguste seul, debout, en habit militaire, en silence, une branche d'olivier à la main. Aux pieds d'Auguste, sur le même plan, un enfant, un genou par terre, une corbeille sur son autre genou et tenant des fleurs. Derrière l'empereur, un jeune prêtre dont on ne voit presque que la tête. Sur la gauche, à quelque distance, une troupe mêlée de peuple et de soldats. Du même côté, tout à fait à l'extrémité de la toile et sur le devant, un sénateur vu

1. Petit compliment que je rembourse en passant. Tout honnête homme est exposé aux traits de la satire dans sa profession. Moi, honnête faiseur de feuilles, j'ai reçu du philosophe, pour étrennes, une enseigne représentant un houx, avec l'inscription au-dessus, en demi-cercle: *Au Houx toujours vert;* et en bas, l'épigraphe ondoyante : *Semper frondescit.* (*Note de Grimm.*) — La note de Naigeon sur ce passage n'est qu'une paraphrase de celle-ci.

2. Tableau de 9 pieds 8 pouces de haut sur 8 pieds 4 pouces de [illegible]. Il fut destiné pour la Galerie de Choisy. Il a été terminé par Michel Van [illegible] de Carle.

par le dos et tenant un rouleau de papier. Voilà ce qu'il plaît à Van Loo d'appeler une fête publique.

Il me semble que le temple n'étant pas ici un pur accessoire, une simple décoration de fond, il fallait le montrer davantage et n'en pas faire une fabrique pauvre et mesquine. Ces bandes de fer, qui couvrent les portes, sont larges et de bon effet. Pour ce Janus, il a l'air de deux mauvaises figures égyptiennes accolées. Pourquoi plaquer ainsi contre un mur le saint du jour? Ce prêtre qui tire les portes, les tire à merveille; il est beau d'action, de draperie et de caractère. J'en dis autant de ses voisins. Les têtes en sont belles, peintes d'une manière grande, simple et vraie. La touche en est mâle et forte. S'il y a un autre artiste capable d'en faire autant, qu'on me le nomme. Le petit porteur d'urne est lourd et peut-être superflu. Cet autre qui jette des fleurs est charmant, bien imaginé et on ne peut mieux ajusté. Il jette ses fleurs avec grâce, et trop de grâce peut-être : on dirait de l'Aurore qui les secoue du bout de ses doigts. Pour votre Auguste, monsieur Van Loo, il est misérable. Est-ce qu'il ne s'est pas trouvé dans votre atelier un élève qui ait osé vous dire qu'il était raide, ignoble et court; qu'il était fardé comme une actrice, et que cette draperie rouge dont vous l'avez chamarré blessait l'art et désaccordait le tableau? Cela, un empereur! Avec cette longue palme qu'il tient collée contre son épaule gauche, c'est un *quidam* de la confrérie de Jérusalem qui revient de la procession. Et ce prêtre que j'aperçois derrière lui, que me veut-il avec son coffret et son action niaise et gênée? Ce sénateur embarrassé de sa robe et de son papier, qui me tourne le dos, figure de remplissage que l'ampleur de son vêtement par en bas rend mince et fluet par en haut? Et le tout, que signifie-t-il? où est l'intérêt? où est le sujet?

Fermer le temple de Janus, c'est annoncer une paix générale dans l'empire, une réjouissance, une fête; et j'ai beau parcourir la toile, je n'y vois pas le moindre vestige d[...] Cela est froid, cela est insipide; tout est d'un silen[...] d'un triste à périr; c'est un enterrement de vestale.

Si j'avais eu ce sujet à exécuter, j'aurais montr[...] davantage. Mon Janus eût été grand et beau. J'aura[...] trépied à la porte du temple; de jeunes enfants co[...]

fleurs y auraient brûlé des parfums. Là, on aurait vu un grand prêtre, vénérable d'expression, de draperie et de caractère. Derrière ce prêtre, j'en aurais groupé quelques autres. Les prêtres ont été de tout temps observateurs jaloux des souverains; ceux-ci auraient cherché à démêler ce qu'ils avaient à craindre ou à espérer du nouveau maître. J'aurais attaché sur lui leurs regards attentifs. Auguste, accompagné d'Agrippa et de Mécène, aurait ordonné qu'on fermât le temple; il en aurait eu le geste. Les prêtres, les mains passées dans l'anneau, auraient été prêts à obéir. J'aurais assemblé une foule tumultueuse de peuple, que les soldats auraient eu bien de la peine à contenir. J'aurais voulu surtout que ma scène fût bien éclairée. Rien n'ajoute à la gaieté comme la lumière d'un beau jour. La procession de Saint-Sulpice ne serait pas sortie par un temps sombre et nébuleux comme celui-là[1].

Cependant, si dans l'absence de l'artiste le feu eût pris à cette composition, et n'eût épargné que le groupe des prêtres, et quelques têtes éparses par-ci par-là, nous nous serions tous écriés à l'aspect de ces précieux restes : Quel dommage[2]!

2. LES GRACES[3].

Parce que ces figures se tiennent, le peintre a cru qu'elles étaient groupées. L'aînée des trois sœurs occupe le milieu. Elle est toute de face. Elle a le bras droit posé sur les reins de celle que vous voyez à votre gauche, et le bras gauche entrelacé avec le bras droit de celle que vous voyez à votre droite. La scène, si c'en est une, est dans un paysage. On voit un nuage qui descend du ciel, passe derrière les figures, et se répand à terre. Celle des Grâces qui est à gauche, de deux tiers pour la tête et pour le dos, a le bras gauche posé sur l'épaule de celle du milieu, et tient un flacon dans sa main droite. C'est la plus jeune. La seconde, de deux tiers pour le dos et de profil pour

1. Variante : ... comme celui du tableau de Van Loo.

2. Variante : L'aspect de ces précieux restes nous aurait fait supposer un tableau superbe, et nous nous serions tous écriés : Quel dommage !

3. Tableau de 7 pieds 6 pouces de haut sur 6 pieds 2 pouces de large. — Ce tableau se trouvait, à la mort de Van Loo, chez M. Plénin, secrétaire d'ambassade.

la tête, a dans sa main gauche une rose; à l'aînée, c'est une branche de myrte qu'on a donnée et qu'elle tient dans sa main droite. Le site est jonché de quelques fleurs.

Il est difficile d'imaginer une composition plus froide, des Grâces plus insipides, moins légères, moins agréables. Elles n'ont ni vie, ni action, ni caractère. Que font-elles là? je veux mourir si elles en savent rien. Elles se montrent. Ce n'est pas ainsi que le poëte les a vues. C'était au printemps. Il faisait un beau clair de lune. La verdure nouvelle couvrait les montagnes. Les ruisseaux murmuraient. On entendait, on voyait jaillir leurs eaux argentées. L'éclat de l'astre de la nuit ondulait à leur surface. Le lieu était solitaire et tranquille. C'était sur l'herbe molle de la prairie, au voisinage d'une forêt, qu'elles chantaient et qu'elles dansaient. Je les vois, je les entends aussi. Que leurs chants sont doux! qu'elles sont belles! que leurs chairs sont fermes! la lumière tendre de la lune adoucit encore la blancheur de leur peau. Que leurs mouvements sont faciles et légers! C'est le vieux Pan qui joue de la flûte. Les deux jeunes faunes qui sont à ses côtés, ont dressé leurs oreilles pointues. Leurs yeux ardents parcourent les charmes les plus secrets des jeunes danseuses. Ce qu'ils voient ne les empêche pas de regretter ce que la variété des mouvements de la danse leur dérobe. Les nymphes des bois se sont approchées[1]. Les nymphes des eaux ont sorti leurs têtes d'entre les roseaux. Bientôt elles se joindront aux jeux des aimables sœurs :

Junctæque Nymphis Gratiæ decentes
Alterno terram quatiunt pede. . . .

HORAT. *Odar.* lib. I, od. IV, v. 9-10.

Mais revenons à celles de Van Loo, qui ne valent pas celles que je quitte. Celle du milieu est raide; on dirait qu'elle a été arrangée par Marcel[2]. Sa tête est trop forte; elle a peine à la soutenir; et ces petits lambeaux de draperies qu'on a collés sur les fesses de l'une et sur le haut des cuisses de l'autre, qu'est-ce qui les attache là? Qu'est-ce qui les y retient? [illegible] mauvais goût de l'artiste et les mauvaises [illegible]

1. VARIANTE : Ont accouru.
2. Maître de danse, dont il a été déjà plusieurs fois [illegible]

Ils ne savent pas que c'est une femme découverte, et non une femme nue qui est indécente. Une femme indécente, c'est celle qui aurait une cornette sur sa tête, ses bas à ses jambes, et ses mules aux pieds. Cela me rappelle la manière dont Mme Hocquet avait rendu la Vénus pudique, la plus déshonnête créature possible. Un jour elle imagina que la déesse se cachait mal avec sa main inférieure; et la voilà qui fait placer un linge en plâtre entre cette main et la partie correspondante de la statue, qui eut tout de suite l'air d'une femme qui s'essuie. Croyez-vous, mon ami, qu'Apelle se fût avisé de placer grand de draperie comme la main sur tout le corps des trois Grâces? Hélas ! depuis qu'elles sortirent nues de la tête du vieux poëte jusqu'à Apelle, et depuis Apelle jusqu'à nous si quelque peintre les a vues, je vous jure que ce n'est pas Van Loo.

Celles de Van Loo sont longues et grêles, surtout à leur partie supérieure. Ce nuage, qui tombe de la droite et qui vient s'étendre à leurs pieds, n'a pas le sens commun. Pour des natures douces et molles, comme celles-ci, la touche est trop ferme, trop rigoureuse ; et puis, tout autour, un beau vert imaginaire qui les noircit et les enfume. Nul effet; nul intérêt; peint et dessiné de pratique. C'est une composition fort inférieure à celle qu'il avait exposée au Salon précédent, et qu'il a ensuite mise en pièces et coupée par morceaux pour recommencer ce sujet. Sans doute, puisque les Grâces sont sœurs, il faut qu'elles aient un air de famille; mais faut-il qu'elles aient la même tête?

Avec tout cela, la plus mauvaise de ces trois figures vaut mieux que les minauderies, les afféteries, et les culs rouges de Boucher. C'est du moins de la chair, et même de la belle chair, avec un caractère de sévérité qui déplaît moins encore que le libertinage et les mauvaises mœurs. S'il y a de la manière ici, elle est grande.

3. LA CHASTE SUZANNE[1].

On voit au centre de la toile la Suzanne assise ; elle vient de sortir du bain. Placée entre les deux vieillards, elle est penchée vers celui qui est à gauche, et abandonne aux regards de celui

1. Tableau de 7 pieds 6 pouces de haut sur 6 pieds 2 pouces de large. — Ce tableau fut vendu 5,000 livres à la mort de Carle Van Loo. Une esquisse du même sujet atteignit 400 livres. Les deux morceaux furent rachetés par la famille.

qui est à droite son beau bras, ses belles épaules, ses reins, une de ses cuisses, toute sa tête, les trois quarts de ses charmes. Sa tête est renversée. Ses yeux, tournés vers le ciel, en appellent du secours; son bras gauche retient les linges qui couvrent le haut de ses cuisses; sa main droite écarte, repousse le bras gauche du vieillard qui est de ce côté. La belle figure! la position en est grande; son trouble, sa douleur, sont fortement exprimés; elle est dessinée de grand goût; ce sont des chairs vraies, la plus belle couleur, et tout plein de vérités de nature répandues sur le cou, sur la gorge, aux genoux. Ses jambes, ses cuisses, tous ses membres ondoyants sont on ne saurait mieux placés. Il y a de la grâce, sans nuire à la noblesse; de la variété, sans aucune affectation de contraste. La partie de la figure qui est dans la demi-teinte est du plus beau faire. Ce linge blanc, qui est étendu sur les cuisses, reflète admirablement sur les chairs; c'est une masse de clair qui n'en détruit point l'effet; magie difficile, qui montre et l'habileté du maître et la vigueur de son coloris.

Le vieillard qui est à gauche est vu de profil; il a la jambe gauche fléchie, et de son genou droit il semble presser le dessous de la cuisse de la Suzanne. Sa main gauche tire le linge qui couvre les cuisses, et sa main droite invite Suzanne à céder. Ce vieillard a un faux air d'Henri IV. Ce caractère de tête est bien choisi; mais il fallait y joindre plus de mouvement, plus d'action, plus de désir, plus d'expression. C'est une figure froide, lourde, et n'offrant qu'un grand vêtement raide, uniforme, sans pli, sous lequel rien ne se dessine : c'est un sac d'où sortent une tête et deux bras. Il faut draper large, sans doute; mais ce n'est pas ainsi. L'autre vieillard est debout, et vu presque de face; il a écarté avec sa main gauche tous les voiles qui lui dérobaient la Suzanne de son côté; il tient encore ces voiles écartés. Sa droite et son bras étendus devant la femme ont le geste menaçant; c'est aussi l'expr[illegible] tête. Celui-ci est encore plus froid que l'autre. [illegible] de la toile, et cette figure ne vous montrera [illegible] sien qui propose quelque difficulté à Jésus-[illegible]

Plus de chaleur, plus de violence, plus [illegible] les vieillards, auraient donné un intérêt [illegible] femme innocente et belle, livrée à la merci [illegible]

lérats. Elle-même en aurait pris plus de terreur et d'expression: car tout s'entraîne. Les passions sur la toile s'accordent et se désaccordent comme les couleurs. Il y a dans l'ensemble une harmonie de sentiments comme de tons. Les vieillards plus pressants, le peintre eût senti que la femme devait être plus effrayée; et bientôt ses regards auraient fait au ciel une tout autre instance.

On voit à droite une fabrique en pierre grisâtre : c'est apparemment un réservoir, un appartement de bain. Sur le devant, un canal d'où jaillit vers la droite un petit jet d'eau mesquin, de mauvais goût, et qui rompt le silence. Si les vieillards avaient eu tout l'emportement imaginable, et la Suzanne toute la terreur analogue, je ne sais si le sifflement, le bruit d'une masse d'eau s'élançant avec force, n'aurait pas été un accessoire très-vrai.

Avec ces défauts, cette composition de Van Loo est encore une belle chose. De Troy a peint le même sujet; il n'y a presque aucun peintre ancien dont il n'ait frappé l'imagination et occupé le pinceau; et je gage que le tableau de Van Loo se soutient au milieu de tout ce qu'on a fait. On prétend que la Suzanne est académisée; serait-ce qu'en effet son action aurait quelque apprêt? que les mouvements en seraient un peu trop cadencés pour une situation violente? ou serait-ce plutôt qu'il arrive quelquefois de poser si bien le modèle, que cette position d'étude peut être transportée sur la toile avec succès, quoiqu'on la reconnaisse? S'il y a une action plus violente de la part des vieillards, il peut y avoir aussi une action plus naturelle et plus vraie de la Suzanne. Mais, telle qu'elle est, j'en suis content; et si j'avais le malheur d'habiter un palais, ce morceau pourrait bien passer de l'atelier de l'artiste dans ma galerie.

Un peintre italien a composé très-ingénieusement ce sujet: il a placé les deux vieillards du même côté. La Suzanne porte toute sa draperie de ce côté; et pour se dérober aux regards des vieillards, elle se livre entièrement aux yeux du spectateur. Cette composition est très-libre, et personne n'en est blessé: c'est que l'intention évidente sauve tout, et que le spectateur n'est jamais du sujet.

Depuis que j'ai vu cette Suzanne de Van Loo, je ne saurais

plus regarder celle de notre ami le baron d'Holbach; elle est pourtant de Bourdon[1].

6. LES ARTS SUPPLIANTS[2].

Les Arts désolés s'adressent au Destin, pour obtenir la conservation de Mme de Pompadour, qui les protégeait en effet; elle aimait Carle Van Loo; elle a été la bienfaitrice de Cochin. Le graveur Guay avait son touret chez elle. Trop heureuse la nation, si elle se fût bornée à délasser le souverain par des amusements, et à ordonner aux artistes des tableaux et des statues! On voit à la partie inférieure et droite de la toile la Peinture, la Sculpture, l'Architecture, la Musique, les Beaux-Arts, caractérisés chacun par leurs vêtements, leurs têtes et leurs attributs, presque tous à genoux et les bras levés vers la partie supérieure et gauche, où le peintre a placé le Destin et les trois Parques. Le Destin est appuyé sur le Monde. Le livre fatal est à sa gauche, et à sa droite l'urne d'où il tire la chance des humains. Une des Parques tient la quenouille, une autre file, la troisième va couper le fil de la vie chère aux Arts; mais le Destin lui arrête la main.

C'est un morceau très-précieux que celui-ci; il est du plus beau fini : belles attitudes, beaux caractères, belles draperies, belles passions, beau coloris, et composé on ne peut mieux. La peinture devait se distinguer entre les autres arts : aussi le fait-elle. La plus violente alarme est sur son visage; elle s'élance; elle a la bouche ouverte; elle crie. Les Parques sont ajustées à ravir; leur action et leurs attitudes sont tout à fait naturelles. Il n'y a rien à désirer ni pour la correction du dessin, ni pour l'ordonnance, ni pour la vérité. La touche est partout franche et spirituelle; les juges difficiles disent que la couleur trop entière des figures nuit à l'harmonie de l'ensemble. La seule chose que je reprendrais, si j'osais, c'est que le groupe du Destin et des

1. Aussi est-elle beaucoup plus belle, quoi qu'en dise ici Diderot. Le tableau de Bourdon est d'un effet plus piquant, et le coloris en est meilleur que celui de Van Loo, qui dessinait et peignait presque toujours de *pratique*. (N.)

2. Tableau allégorique de 2 pieds 5 pouces de haut sur 2 pieds de large. Il appartient à M. de Marigny. — M. de Ménars de Marigny, frère de la marquise de Pompadour, était directeur général des bâtiments du roi. (Br.) — Ce tableau fut vendu en 1782, à sa vente, 2,661 livres.

Parques, au lieu de fuir, vient en devant. La loi des plans n'est pas observée. Ils accusent encore les parties inférieures des Parques d'être un peu grêles; cela se peut. Ce qui m'a semblé de ces figures, c'est qu'elles étaient d'un excellent goût de dessin. Peut-être que Vernet demanderait que les nuages sur lesquels elles sont assises fussent plus aériens. Mais qui est-ce qui fera des ciels et des nuages au gré de Vernet, si la nature ou Dieu ne s'en mêle? Une lueur sombre et rougeâtre s'échappe de dessous les vêtements et les pieds de la Parque aux ciseaux; ce qui fait concevoir une scène qui se passe au bruit du tonnerre et aux cris des Arts éplorés. On voit au côté gauche du tableau, au-dessous des Parques, une foule de figures accablées, désolées, prosternées; c'est la Gravure, avec des élèves.

Cela est beau, très-beau; et partout les tons de couleurs les mieux fondus et les plus suaves. C'est le morceau qu'un artiste emporterait du Salon par préférence; mais nous en aimerions mieux un autre, vous et moi, parce que le sujet est froid, et qu'il n'y a rien là qui s'adresse fortement à l'âme. Cochin, prenez l'allégorie de Van Loo, j'y consens; mais laissez-moi la *Pleureuse* de Greuze. Tandis que vous resterez extasié sur la science de l'artiste et sur les effets de l'art, moi, je parlerai à ma petite affligée, je la consolerai, je baiserai ses mains, j'essuierai ses larmes; et quand je l'aurai quittée, je méditerai quelques vers bien doux sur la perte de son oiseau.

Les *Suppliants* de Van Loo n'obtinrent rien du Destin, plus favorable à la France qu'aux Arts. Mme de Pompadour mourut au moment où on la croyait hors de péril; eh bien! qu'est-il resté de cette femme, qui nous a épuisés d'hommes et d'argent, laissés sans honneur et sans énergie, et qui a bouleversé le système politique de l'Europe[1]? Le traité de Versailles, qui durera ce qu'il pourra; l'*Amour* de Bouchardon[2], qu'on admirera à jamais; quelques pierres gravées de Guay, qui étonneront les antiquaires à venir; un bon petit tableau de Van Loo, qu'on regardera quelquefois; et une pincée de cendres.

1. Variante : De cette femme trop célèbre.

2. Aujourd'hui au Louvre, après avoir été à Versailles et dans l'orangerie de Choisy. Il y en a une répétition à Trianon.

4. ESQUISSES POUR LA CHAPELLE DE SAINT-GRÉGOIRE AUX INVALIDES[1].

Carle n'aurait laissé que ces esquisses, qu'elles lui feraient un rang parmi les grands peintres. Mais pourquoi les a-t-il appelées des esquisses? Elles sont coloriées; ce sont des tableaux, et de beaux tableaux, qui ont encore ce mérite, que le regret de la main qui défaillit en les exécutant, se joint à l'admiration et la rend plus touchante[2].

Il y en a sept. Le saint vend son bien, et le distribue aux pauvres. Il obtient par ses prières la cessation de la peste. Il convertit une femme hérétique. Il refuse le pontificat. Il reçoit les hommages de son clergé. Il dicte ses Homélies à un secrétaire. Il est enlevé aux cieux.

On voit dans la première le saint à gauche, placé sur la rampe d'un péristyle. Il a derrière lui un assistant. A terre, sur le devant, c'est une pauvre mère groupée avec ses deux enfants. Qu'elle est touchante, cette mère! comme cette petite fille sollicite bien la charité du saint! Voyez l'avidité de ce petit garçon à manger son morceau de pain, et l'intérêt que ces figures jettent sur la partie la plus avancée du sujet! Une foule d'autres mendiants sont répandus autour de la balustrade, en tournant sur le fond; c'est une masse de demi-teinte sur un fond clair. Une lumière, qui s'échappe de dessous une arcade percée, vient éclairer toute la scène et y établir la plus douce harmonie.

C'est là qu'il faut voir comment on peint la mendicité, comment on la rend intéressante sans la montrer hideuse; jusqu'où il est permis de la vêtir, sans la rendre ni opulente ni guenilleuse; quelle est l'espèce de beauté qui convient aux hommes, aux femmes et aux enfants qui ont souffert la faim et senti longtemps et par état les besoins urgents de la vie. Il y a une ligne étroite sur laquelle il est difficile de se tenir. Belle chose, mon ami! belle de caractère, d'expression et de composition!

Dans la seconde, le saint se promène pieds nus dans les

1. Ces esquisses ont été rachetées 5,000 livres par la famille, à la vente après décès de Carle Van Loo.

2. Diderot imite ici, sans le citer, un beau passage de Pline le [illegible]

rues, pour fléchir le ciel et arrêter la peste. Il est suivi et précédé de son clergé. Un groupe d'acolytes vêtus de blanc fixe la lumière au centre. La procession s'avance de gauche à droite vers le temple. Le saint et son assistant terminent la marche du clergé; le saint a les yeux tournés vers le ciel; il est en habit de diacre. Une douce clarté répandue autour de sa tête le désigne, mais plus encore sa simplicité, sa noblesse et sa piété. Mais comme tous ces jeunes acolytes sont beaux! comme ces torches allumées impriment la terreur! comme un seul incident suffit au génie pour montrer toute la désolation d'une ville! Il ne lui faut qu'une jeune fille qui soulève un vieillard moribond, et qui l'exhorte à bien espérer. Le geste du saint attache les regards sur ce groupe. Quelle défaillance dans ce moribond! quelle confiance dans la jeune fille! Belle chose, mon ami! belle chose! Un ciel orageux, qui s'éclaircit, semble annoncer la fin prochaine du fléau.

Dans la troisième, le saint, vêtu de blanc, ferme l'oreille, et éloigne du bras l'envoyé du clergé, qui vient lui proposer la tiare. Il est évident que le saint, retiré sous cette voûte, était en prière, lorsque l'envoyé est venu; car il est courbé, et sa main touche encore à la pierre dont il s'est appuyé pour se relever. Que cela est simple! comme cet homme refuse bien! comme il est bien pénétré de son insuffisance! Ce n'est pas là l'hypocrite *nolo episcopari* de nos prestolets. La progression de l'âge a été gardée sans nuire à la ressemblance. Belle chose, mon ami! Et l'effet de cette nuée claire sur le fond, et de cet antre obscur sur le devant, qui est-ce qui ne le sent pas?

La quatrième nous le montre, la tête couverte de la tiare, la croix pontificale à la main, assis sur la chaire de saint Pierre et vêtu des habits sacerdotaux. Il étend la main; il bénit son clergé prosterné. La scène ne s'est pas passée autrement, j'en suis sûr. Le bon saint avait ce caractère vénérable et doux. C'est ainsi que tous ces prêtres étaient prosternés. Ce cardinal assistant était à sa gauche; il avait à sa droite ces autres prélats: il était sous un baldaquin. L'ombre du baldaquin le couvrait, et il se détachait en demi-teinte sur cette architecture grisâtre. Il n'y avait dans la position de tous ces personnages d'autre contraste que celui de l'action. Regardez cette scène, et dites-moi s'il y a une seule circonstance qui décèle la fausseté? Les carac-

tères de têtes sont pris de la vie ordinaire et commune. Je les ai vus cent fois dans nos églises. Ils font foule, sans confusion. Ces expressions de visage et de dos sont tout à fait vraies. Voilà la tête qui convient au père commun des croyants. Et ce gros assistant, si bien nourri, si bien vêtu, qu'on voit sur le devant, au dessous du trône, qu'en dites-vous? ne vous rappelle-t-il pas notre vieux, beau et bon cardinal de Polignac? Aucunement. Celui-ci eût été une trouvaille pour un buste ou pour un portrait de nos jours; mais pour des temps rustres et gothiques, il y fallait plus de simplicité et moins de noblesse[1]. Voulez-vous que je vous dise une idée vraie, c'est que ces visages réguliers, nobles et grands, font aussi mal dans une composition historique qu'un bel et grand arbre, bien arrondi, dont le tronc s'élève sans fléchir, dont l'écorce n'offre ni rides, ni crevasses, ni gerçures, et dont les branches, s'étendant également en tout sens, forment une vaste cime régulière, ferait mal dans un paysage. Cela est trop monotone, trop symétrique. Tournez autour de cet arbre, il ne vous présentera rien de nouveau; on l'a tout vu sous un aspect : c'est de tout côté l'image du bonheur et de la prospérité. Il n'y a point d'humeur ni dans cette belle tête, ni dans ce bel arbre. Comme ce cardinal de l'esquisse est attentif! comme il regarde bien! Le beau corps! la belle attitude! Qu'elle est naturelle et simple! Ce n'est pas à l'Académie qu'on l'a prise; et puis un intérêt un; une action une. Tous les points de la toile disent la même chose : chacun à sa façon. Belle chose, mon ami! belle chose!

Mais savez-vous une anecdote? c'est qu'on a voulu les avoir, ces esquisses, et que le ministère en a fait offrir cent louis. — D'une? — Non, mon ami, de toutes; oui, de toutes, c'est-à-dire le prix de chacune, et à peu près la moitié de ce qu'il en a coûté à l'artiste en études[2]. Ils sont toujours magnifiques à leur ordinaire. Les héritiers les ont retirées à la vente,

1. VARIANTE. Le texte de l'an IV ajoute: « ...comme dans l'assistant de Van Loo. »

2. Diderot était mal instruit sur ce point. Van Loo ne dépensait rien en études; il faisait tout de *pratique,* comme je l'ai dit ci-dessus, page 245. J'ai connu très-particulièrement ce grand peintre, et je n'avance rien ici dont je ne [illegible] élèves, dont la plupart vivent encore, parleront mieux que moi [illegible] ils ne le contrediront pas. (N.)



pour six ou sept mille deux cents livres. Cela s'en ira quelque jour trouver la *Famille de Lycomède* et le *Mercure* de Pigalle[1].

Il est surprenant qu'avec toutes les précautions qu'on prend ici pour étouffer les sciences, les arts et la philosophie, on n'y réussisse pas. Cela confirmerait dans l'opinion qu'on verserait des sacs d'or aux pieds du génie qu'on n'en obtiendrait rien, parce que l'or n'est pas sa véritable récompense; c'est sa vanité, et non son avarice, qu'il faut satisfaire. Réduisez-le à dormir dans un grenier, sur un grabat; ne lui laissez que de l'eau à boire, que des croûtes à ronger; vous l'irriterez, mais ne l'éteindrez pas. Or, il n'y a pas de lieu au monde où il obtienne plus promptement, plus pleinement qu'ici le tribut de la considération. Le ministère écrase; mais la nation porte aux nues. Le génie travaille en enrageant et mourant de faim.

Dans la cinquième esquisse, saint Grégoire célèbre la messe. Le trône pontifical est à droite dans la précédente; l'autel est à gauche dans celle-ci. On voit entre les mains du saint le pain eucharistique rayonnant et lumineux. La femme hérétique, à genoux sur les marches de l'autel, regarde la merveille avec surprise; au-dessous de cette femme, le peintre a placé le clergé et des assistants. Même éloge que des précédentes, même exclamation[2]; composition riche, sans confusion.

La sixième est, à mon avis, la plus belle de toutes. Il n'y a cependant que deux figures; le saint qui dicte ses Homélies, et son secrétaire qui les écrit. Le saint est assis, le coude appuyé sur la table. Il est en surplis et en rochet, la tête couverte de la barrette. La belle tête! on ne sait si l'on arrêtera les yeux sur elle ou sur l'attitude si simple, si naturelle et si vraie du secrétaire. On va de l'un à l'autre de ces personnages, et toujours avec le même plaisir. La nature, la vérité, la solitude, le silence de ce cabinet, la lumière douce et tendre qui l'éclaire de la lumière la plus analogue à la scène, à l'action, aux personnages; voilà, mon ami, ce qui rend sublime cette composition, et ce que Boucher n'a jamais conçu. Cette esquisse est surprenante. Mais dites-moi où cette brute[3] de Van Loo a

1. C'est-à-dire en Russie. (*Note manuscrite de Naigeon le jeune.*)
2. Variante : Belle chose, mon ami!
3. Variante : Bête.

trouvé cela; car c'était une brute. Il ne savait ni penser, ni parler, ni écrire, ni lire. Méfiez-vous de ces gens qui ont leurs poches pleines d'esprit, et qui le sèment à tout propos. Ils n'ont pas le démon; ils ne sont pas tristes, sombres, mélancoliques et muets; ils ne sont jamais ni gauches, ni bêtes. Le pinson, l'alouette, la linotte, le serin, jasent et babillent tant que le jour dure. Le soleil couché, ils fourrent leur tête sous l'aile, et les voilà endormis. C'est alors que le génie prend sa lampe et l'allume, et que l'oiseau solitaire, sauvage, inapprivoisable, brun et triste de plumage, ouvre son gosier, commence son chant, fait retentir le bocage, et rompt mélodieusement le silence et les ténèbres de la nuit.

Dans la septième[1], on voit le saint les mains jointes et les yeux tournés vers le ciel, où il est porté par une multitude d'anges. Il y en a sept ou huit au moins groupés de la manière la plus variée et la plus hardie. Une Gloire éclatante perce le dôme, et montre les demeures éternelles; et les anges et le saint ne forment qu'une masse, mais une masse où tout se sépare et se distingue par la variété et l'effet des accidents de la lumière et de la couleur. On voit le saint et son cortége aller et 'élever verticalement. Cette esquisse n'est pas la moindre. Les autres sont un peu grisâtres, comme il convient à des esquisses; celle-ci est coloriée.

Le temps que Van Loo avait passé dans l'atelier du statuaire Le Gros n'avait pas été perdu pour le peintre, surtout lorsqu'il s'agissait d'exécuter ces morceaux aériens, où l'on saisit difficilement la vérité par la seule force de l'imagination, et où le pinceau se refuse ensuite à l'image idéale la plus nette et la mieux conçue. Carle modelait[2] sa machine; et il en étudiait les lumières, les raccourcis, les effets, dans le vague même de l'air. S'il y découvrait un point de vue plus favorable qu'un autre, il

1. VARIANTE : La septième et dernière esquisse est un projet de plafond.

2. Voici encore un fait sur lequel on en avait imposé à Diderot. Jamais Van Loo n'a fait en terre un modèle de ses figures : il avait tout simplement [illegible] à ressorts, qu'il posait d'abord, qu'il drapait ensuite avec de [illegible] couleurs différentes, et d'après lequel il peignait; mais, [illegible] servait pas même du mannequin, et il exécutait en grand d' [illegible] ou moins terminée, et faite de verve. Tout ce que je dis ici [illegible] les jours pendant plus de vingt ans; et ces vingt dernières [illegible] la plus brillante de la vie de ce peintre célèbre. (N.)



s'y arrêtait et retournait toute sa composition d'une manière plus piquante, plus hardie, et plus pittoresque.

Ah, monsieur Doyen[1], quelle tâche ces esquisses vous imposent! Je vous attends au Salon prochain. Malgré tout ce que vous avez fait depuis votre *Diomède*, vos *Bacchantes* et votre *Virginie*, pour m'ôter la bonne opinion que j'avais de votre talent; quoique je sache que vous vous piquez de bel esprit, la pire de toutes les qualités dans un grand artiste; que vous fréquentiez la bonne compagnie et les agréables, et que vous soyez une espèce d'agréable vous-même, je vous estime encore: mais je n'en suis pas moins d'avis que vous devriez un remercîment à celui qui brûlerait les esquisses de Van Loo, remercîment que vous ne feriez pas, parce que vous êtes présomptueux et vain : autre fâcheux symptôme.

UNE VESTALE[2].

Mais pourquoi est-ce que ces figures de vestales nous plaisent presque toujours? C'est qu'elles supposent de la jeunesse, des grâces, de la modestie, de l'innocence et de la dignité; c'est qu'à ces qualités données d'après les modèles antiques, il se joint des idées accessoires de temple, d'autel, de recueillement, de retraite et de sacré; c'est que leur vêtement blanc, large, à grands plis, qui ne laisse apercevoir que les mains et la tête, est d'un goût excellent; c'est que cette draperie, ou ce voile qui retombe sur le visage, et qui en dérobe une partie, est original et pittoresque; c'est qu'une vestale est un être en même temps historique, poétique et moral.

Celle-ci est coiffée de son voile; elle porte une corbeille de fleurs. On la voit de face. Elle a tous les charmes de son état. Il s'échappe à droite et à gauche, de dessous son voile, deux boucles de cheveux noirs. Ces boucles parallèles font mal; elles

1. C'est Doyen qui a obtenu du duc de Choiseul l'agrément de faire les tableaux de la chapelle de Saint-Grégoire, aux Invalides, à la place de feu Van Loo. C'était le véritable génie de Carle que ces tableaux d'église; il y était presque toujours simple, grand, admirable. Pierre s'était offert d'exécuter les tableaux de la chapelle des Invalides, d'après les esquisses de Van Loo; cette offre n'a pas été acceptée. (*Note de Grimm.*)

2. Tableau de 2 pieds de large sur 2 pieds 1/2 de haut, appartenant à Mme Geoffrin. Cette indication est de Grimm ou de Diderot, il n'y a rien au livret.

lui rendent le cou trop petit, surtout regardée à une certaine distance [1].

5. ÉTUDE DE LA TÊTE D'UN ANGE [2].

Elle est vigoureusement peinte, cette tête; elle regarde le ciel; mais on est tenté de lui trouver trop peu de hauteur de front, pour son volume et l'énorme étendue du bas du visage. De près, tranchons le mot, elle paraît maussade et sans grâces. Reste à savoir si, destinée pour une coupole de cent, deux cents pieds d'élévation, on en juge bien à quatre pas de distance.

Voilà tout ce que Carle Van Loo nous a laissé. Il naquit le 15 février 1705, à Nice en Provence. L'année suivante, le maréchal de Berwick assiégea cette ville; on descendit l'enfant dans une cave; une bombe tomba sur la maison, traversa les plafonds, consuma le berceau; mais l'enfant n'y était plus. Il avait été transporté ailleurs par son jeune frère. Benedetto Lutti donna les premiers principes de l'art à Jean-Baptiste et à Carle Van Loo. Celui-ci fit connaissance avec le statuaire Le Gros, et prit du goût pour la sculpture. Le Gros meurt en 1719 et Carle laisse l'ébauchoir pour le pinceau. Son goût, dans les premiers temps, se ressentait de la fougue de son caractère. Jean-Baptiste, son frère, plus tranquille, lui prêchait sans cesse la sagesse et la sévérité. Ils travaillèrent ensemble; mais Carle quitta Jean-Baptiste pour se faire décorateur d'opéra. S'il se dégoûta de ce mauvais genre, ce fut pour se livrer à des petits portraits dessinés, genre plus misérable encore. C'était les écarts d'un jeune homme qui aimait éperdument le plaisir, et pour qui les moyens les plus prompts d'avoir de l'argent étaient les meilleurs. En 1727, il fait le voyage de Rome avec Louis et François Van Loo, ses neveux. A Rome, il remporte le prix du dessin; il est admis à la pension; on reconnait son talent; l'étranger recherche ses ouvrages; et il peint pour l'Angleterre une femme orientale à sa toilette, avec un bracelet à la cuisse, singularité qui a [illegible] le morceau célèbre. De Rome il passe à Turin. Il [illegible]

1. Je n'aime point le caractère de tête de cette vestale, qui [illegible] beauté flamande. C'est à Vien qu'il faut faire faire des vestales. [illegible]

2. Pour la chapelle de Saint-Grégoire, aux Invalides; [illegible]

églises, il embellit les palais; et les compositions des premiers maîtres ne déparent pas les siennes. Il se montre à Paris avec la fille du musicien Somis, qu'il avait épousée, et qui y porta le premier le goût de la musique italienne. Il ambitionne l'entrée de l'Académie ; il y est reçu. Il devient rapidement adjoint à professeur, professeur, recteur, cordon de Saint-Michel, premier peintre du roi, directeur de l'école. Voilà comment on encourage le talent. Parmi ses tableaux de cabinet, on vante une *Résurrection*, son *Allégorie des Parques*, sa *Conversation espagnole*, un *Concert d'instruments*, qui est chez Mme Geoffrin. Son *Saint Charles Borromée communiant les pestiférés* [1], sa *Prédication de saint Augustin* [2], sont distingués parmi ses tableaux publics. Carle dessinait facilement, rapidement et grandement. Il a peint large ; son coloris est vigoureux et sage ; beaucoup de technique, peu d'idéal. Il se contentait difficilement, et les morceaux qu'il détruisait étaient souvent les meilleurs. Il ne savait ni lire ni écrire; il était né peintre comme on naît apôtre. Il ne dédaignait pas le conseil de ses élèves, dont il payait quelquefois la sincérité d'un soufflet ou d'un coup de pied; mais le moment d'après, et l'incartade de l'artiste et le défaut de l'ouvrage étaient réparés. Il mourut le 15 juillet 1765, d'un coup de sang, à ce qu'on dit; et j'y consens, pourvu qu'on m'accorde que les *Grâces* maussades qu'il avait exposées au Salon précédent [3] ont

1. A Notre-Dame.

2. A Notre-Dame-des-Victoires.

3. Diderot se trompe : Van Loo est mort tout naturellement d'apoplexie ; et le peu de succès de son tableau des *Grâces* n'a eu aucune part à cet accident malheureusement très-commun, surtout à son âge, et dans les hommes d'une constitution physique telle que la sienne. Au reste, je supprime ici une longue note de Grimm, dans laquelle ce faiseur de feuilles parle de Carle Van Loo, comme on parle d'un homme qu'on n'a jamais vu ni connu. Quelqu'un mal instruit, ou peut-être pour s'amuser, lui avait fait sur cet habile artiste de mauvais contes, qu'il a répétés ensuite avec une confiance qui surprend dans un homme d'ailleurs aussi cauteleux. Il a cru sans doute que ce tableau de la vie et du caractère de Van Loo, ainsi peint de fantaisie, paraîtrait très-piquant aux yeux de ceux auxquels il envoyait ses feuilles. Mais au lieu de chercher à plaire par des caricatures toujours déplacées dans un ouvrage destiné à éclairer le goût et à perfectionner le jugement des lecteurs, cet Aristarque, souvent si sévère envers les autres, et qui se croyait doué surtout du tact le plus exquis des convenances, aurait dû sentir que dans ses discours ou dans ses écrits, dans ses tableaux ou dans ses actions, le point essentiel, le premier devoir est d'être vrai ; et l'on est plaisant après, si on le peut. (N.)

Voici cependant, malgré Naigeon, la note de Grimm :

« Je ne crois pas que le mauvais succès des *Grâces* du Salon précédent ait influé



accéléré sa fin. S'il eût échappé à celles-ci, les dernières qu'il a peintes n'auraient pas manqué leur coup. Sa mort est une perte réelle pour Doyen et pour La Grenée.

MICHEL VAN LOO [1].

Le plus remarquable de ses portraits au Salon était celui de *Carle*, son oncle. Il était placé sur la face la plus éclairée. On voyait au-dessus la *Suzanne*, l'*Auguste*, et les *Grâces*; de chaque côté, trois des esquisses; au-dessous, les anges qui semblaient porter au ciel saint Grégoire et le peintre; plus bas, à quelque distance, la *Vestale* et les *Arts suppliants*. C'était un mausolée que Chardin avait élevé à son confrère. Carle, en robe de chambre, en bonnet d'atelier, le corps de profil, la tête de face, sortait du milieu de ses propres ouvrages. On dit qu'il

sur sa vie; et si ses *Grâces* et son *Auguste* de ce Salon-ci lui avaient causé quelque chagrin, ses esquisses de Saint-Grégoire et sa *Suzanne* auraient eu de quoi le consoler. Van Loo était homme à prendre un violent déplaisir, à avoir un terrible accès de désespoir, mais non pas à se laisser ronger par le chagrin. Il avait tous les symptômes du génie. Il était naturellement d'une humeur enjouée, et puis, tout à coup, il tombait dans un silence effrayant pour qui ne l'aurait pas connu. Il restait muet quelquefois pendant des semaines entières, soupant tous les soirs avec sa femme, ses enfants et ses élèves, sans proférer une seule parole, et tournant sur eux des yeux étincelants et terribles. Il traitait les élèves du roi qu'il avait chez lui comme des enfants. Il les assemblait quelquefois pour savoir leur jugement sur ce qu'il venait de faire. S'il s'élevait parmi eux une voix sincère, ils étaient obligés de se sauver tous, et à toutes jambes, pour n'être pas assommés. Un quart d'heure après, il faisait venir le censeur et lui disait : « Tu avais raison; voilà vingt sous pour aller ce soir à la comédie. » Et il n'aurait pas fait bon de refuser ses présents. Quelquefois il envoyait un élève lui acheter de la couleur, et quand celui-ci lui rapportait quatre ou cinq sous que le marchand lui avait rendus, il lui disait : « C'est pour toi, c'est pour toi. » Et il fallait les prendre, ou s'exposer à quelque scène. Il allait tous les soirs au spectacle, et surtout à la Comédie italienne; mais il était aussi de grand matin dans son atelier, et quand il était pressé ou obsédé d'une idée, il passait la nuit à se promener dans sa maison, comme un voleur qui cherche à s'échapper, et qui attend le retour de l'aurore avec impatience. Son confrère à l'Académie, Dandré-Bardon, qui sait lire et écrire, mais qui ne sait pas faire de tableaux, a publié un précis de sa vie, où il n'y a rien de piquant. C'est qu'il faut être peintre pour écrire la vie d'un peintre. On trouve à la fin de cette brochure une liste des principaux ouvrages de Carle. »

Cette note a été en grande partie reproduite comme étant de Diderot dans l'article *Carle Van Loo* de *l'Histoire des peintres* de M. Charles Blanc.

1. Michel Van Loo avait au Salon plusieurs portraits anonymes



ressemblait à étonner[1]. La veuve ne put le regarder sans verser des larmes. La touche en est vigoureuse. Il est peint de grande manière, cependant un peu rouge. En général, Michel fait les portraits d'hommes largement et les dessine bien. Pour ceux de femmes, c'est autre chose; il est lourd, il est sans finesse de ton; il vise à la craie de Drouais. Michel est un peu froid; Drouais est tout à fait faux. Quand on tourne les yeux sur toutes ces figures mornes qui tapissent le Salon, on s'écrie · « La Tour, La Tour, *ubi es?* »

BOUCHER[2].

Je ne sais que dire de cet homme-ci. La dégradation du goût, de la couleur, de la composition, des caractères, de l'expression, du dessin, a suivi pas à pas la dépravation des mœurs. Que voulez-vous que cet artiste jette sur la toile? ce qu'il a dans l'imagination; et que peut avoir dans l'imagination un homme qui passe sa vie avec les prostituées du plus bas étage? La grâce de ses bergères est la grâce de la Favart dans *Rose et Colas* [3]; celle de ses déesses est empruntée de la Deschamps [4]. Je vous défie de trouver dans toute une campagne un seul brin d'herbe de ses paysages. Et puis une confusion d'objets entassés les uns sur les autres, si déplacés, si disparates, que c'est moins le tableau d'un homme sensé que le rêve d'un fou. C'est de lui qu'il a été écrit :

. . . . . . Velut ægri somnia, vanæ
Fingentur species : ut nec pes, nec caput...

HORAT. *de Arte poet.*, v. 7.

J'ose dire que cet homme ne sait vraiment ce que c'est que la grâce; j'ose dire qu'il n'a jamais connu la vérité; j'ose dire

1. J'oserais presque dire à effrayer, et telle a été réellement mon exclamation en entrant au Salon où je l'ai vu des premiers, y étant entré avant le public. (*Note manuscrite de Naigeon le jeune.*)

2. Boucher avait au Salon onze tableaux dont la plupart étaient des pastorales.

3. VARIANTE : *Annette et Lubin.*

4. Célèbre courtisane morte l'année précédente dans la plus austère pénitence. (*Note de Grimm.*) — La Deschamps a été souvent citée par Diderot.

que les idées de délicatesse, d'honnêteté, d'innocence, de simplicité, lui sont devenues presque étrangères; j'ose dire qu'il n'a pas vu un instant la nature, du moins celle qui est faite pour intéresser mon âme, la vôtre, celle d'un enfant bien né, celle d'une femme qui sent; j'ose dire qu'il est sans goût. Entre une infinité de preuves que j'en donnerais, une seule suffira : c'est que dans la multitude de figures d'hommes et de femmes qu'il a peintes, je défie qu'on en trouve quatre de caractère propre au bas-relief, encore moins à la statue. Il y a trop de mines, de petites mines, de manière, d'afféterie pour un art sévère. Il a beau me les montrer nues, je leur vois toujours le rouge, les mouches, les pompons et toutes les fanfioles de la toilette. Croyez-vous qu'il ait jamais eu dans sa tête quelque chose de cette image honnête et charmante de Pétrarque?

E'l riso, e'l canto, e'l parlar dolce umano.

Ces analogies fines et déliées qui appellent sur la toile les objets les uns à côté des autres et qui les y lient par des fils secrets et imperceptibles; sur mon Dieu, il ne sait ce que c'est. Toutes ses compositions font aux yeux un tapage insupportable. C'est le plus mortel ennemi du silence que je connaisse; il en est aux plus jolies marionnettes du monde; il tombera à l'enluminure. Eh bien, mon ami, c'est au moment où Boucher cesse d'être un artiste, qu'il est nommé premier peintre du roi. N'allez pas croire qu'il soit en son genre ce que Crébillon fils est dans le sien. Ce sont bien à peu près les mêmes mœurs; mais le littérateur a tout un autre talent que le peintre. Le seul avantage de celui-ci sur l'autre, c'est une fécondité qui ne s'épuise point, une facilité incroyable, surtout dans les accessoires de ses pastorales. Quand il fait des enfants, il les groupe bien; mais qu'ils restent à folâtrer sur des nuages. Dans toute cette innombrable famille, vous n'en trouverez pas un à employer aux actions réelles de la vie, à étudier sa leçon, à lire, à écrire, à tiller du chanvre. Ce sont des natures romanesques, idéales; de petits bâtards de Bacchus et de Silène. Ces enfants-là, la sculpture s'en accommoderait assez sur le tour d'un vase antique. Ils sont gras, joufflus, potelés. Si l'artiste sait pétrir le marbre, on le verra. En un mot, prenez tous les tableaux de

cet homme; et à peine y en aura-t-il un à qui vous ne puissiez dire comme Fontenelle à la Sonate : « Sonate, que me veux-tu? » « Tableau, que me veux-tu? » N'a-t-il pas été un temps où il était pris de la fureur de faire des vierges? Eh bien, qu'était-ce que ses vierges? de gentilles petites caillettes[1]. Et ses anges? de petits satyres libertins. Et puis, il est, dans ses paysages, d'un gris de couleur et d'une uniformité de ton qui vous ferait prendre sa toile, à deux pieds de distance, pour un morceau de gazon ou d'une couche de persil coupé en carré. Ce n'est pas un sot pourtant. C'est un faux bon peintre, comme on est un faux bel esprit. Il n'a pas la pensée de l'art, il n'en a que les *concetti*.

8. JUPITER TRANSFORMÉ EN DIANE POUR SURPRENDRE CALISTO[2].

On voit au centre le Jupiter métamorphosé; il est de profil: il se penche sur les genoux de Calisto : d'une main il cherche à écarter doucement son linge; cette main, c'est la droite. Il lui passe la main gauche sous le menton. Voilà deux mains bien occupées. Calisto est peinte de face; elle éloigne faiblement la main qui s'occupe à la dévoiler. Au-dessous de cette figure, le peintre a répandu de la draperie, un carquois; des arbres occupent le fond; on voit à gauche un groupe d'enfants qui jouent dans les airs; au-dessus de ce groupe, l'aigle de Jupiter.

Mais est-ce que les personnages de la mythologie ont d'autres pieds et d'autres mains que nous? Ah! La Grenée! que voulez-vous que je pense de cela, lorsque je vous vois tout à côté, et que je suis frappé de votre couleur ferme, de la beauté de vos chairs et des vérités de nature qui percent tous les points de votre composition? Des pieds, des mains, des bras, des épaules, une gorge, un cou, s'il vous en faut, comme vous en avez baisé quelquefois, La Grenée vous en fournira. Pour Boucher, non. Passé cinquante ans, mon ami, il n'y a presque pas un peintre qui appelle le modèle, ils ne font plus que de pratique;

1. VARIANTE : Eh bien, ces vierges?... étaient de jolies pe[...]
tout ce passage présente des différences considérables d[...]
l'édition de l'an IV.

2. Tableau ovale d'environ 2 pieds de haut sur 1 pied [...]

et Boucher en est là : ce sont ses anciennes figures tournées et retournées. Est-ce qu'il ne nous a pas déjà montré cent fois et cette Calisto, et ce Jupiter, et cette peau de tigre dont il est couvert?

9. ANGÉLIQUE ET MÉDOR[1].

Les deux figures principales sont placées à droite de celui qui regarde. Angélique est couchée nonchalamment à terre, et vue par le dos, à l'exception d'une petite portion de son visage qu'on attrape, et qui lui donne l'air de la mauvaise humeur. Du même côté, mais sur un plan plus enfoncé, Médor, debout, vu de face, le corps penché, porte sa main vers le tronc d'un arbre, sur lequel il écrit apparemment les deux vers de Quinault, ces deux vers que Lulli a si bien mis en musique, et qui donnent lieu à toute la bonté d'âme de Roland de se montrer, et de me faire pleurer quand les autres rient :

Angélique engage son cœur ;
Médor en est vainqueur.

Des Amours sont occupés à entourer l'arbre de guirlandes. Médor est à moitié couvert d'une peau de tigre, et sa main gauche tient un dard de chasseur. Au-dessous d'Angélique, imaginez de la draperie, un coussin ; un coussin, mon ami, qui va là comme le tapis du Nicaise de La Fontaine ; un carquois et des fleurs. A terre, un gros Amour étendu sur le dos, et deux autres qui jouent dans les airs, aux environs de l'arbre, confidents du bonheur de Médor ; et puis à gauche, un paysage et des arbres.

Il a plu au peintre d'appeler cela *Angélique et Médor ;* mais ce sera tout ce qu'il me plaira. Je défie qu'on me montre quoi que ce soit qui caractérise la scène, et qui désigne les personnages. Eh ! mordieu, il n'y avait qu'à se laisser mener par le poëte. Comme le lieu de son aventure est plus beau, plus grand, plus pittoresque et mieux choisi ! C'est un antre rustique, c'est un lieu retiré, c'est le séjour de l'ombre et du silence : c'est là que, loin de tout importun, on peut rendre un amant heureux,

1. Tableau de la forme et de la grandeur du précédent. Ces deux tableaux appartenaient à M. Bergeret de Grancourt.



et non pas en plein jour, en pleine campagne, sur un coussin. C'est sur la mousse du roc que Médor grave son nom et celui d'Angélique. Tenez, monsieur Boucher, cela n'a pas le sens commun; petite composition de boudoir; et puis, ni pieds, ni mains, ni vérité, ni couleur, et toujours du persil sur les arbres. Voyez, ou plutôt ne voyez pas le Médor, ses jambes surtout; elles sont d'un petit garçon qui n'a ni goût ni étude. L'Angélique est une petite tripière : ô le vilain mot! d'accord; mais il peint : dessin rond, mou et chairs flasques. Cet homme ne prend le pinceau que pour me montrer des tétons et des fesses. Je suis bien aise d'en voir; mais je ne puis souffrir qu'on me les montre.

10. DEUX PASTORALES[1].

Eh bien! mon ami, y avez-vous jamais rien compris? Au centre de la toile, une bergère, Catinon en petit chapeau, qui conduit un âne; on ne voit que la tête et le dos de l'animal. Sur ce dos d'âne, des hardes, du bagage, un chaudron. La femme tient de la main gauche le licou de sa bête; de l'autre elle porte un panier de fleurs. Ses yeux sont attachés sur un berger assis à droite. Ce grand dénicheur de merles est à terre: il a sur ses genoux une cage; sur la cage, il y a de petits oiseaux. Derrière ce bergèr, plus sur le fond, un petit paysan debout, qui jette de l'herbe aux petits oiseaux. Au-dessous du berger, son chien; au-dessus du petit paysan, plus encore sur le fond, une fabrique de pierre, de plâtre et de solives, une espèce de bergerie, plantée là on ne sait comment. Autour de l'âne, des moutons; vers la gauche, derrière la bergère, une barricade rustique, un ruisseau, des arbres, du paysage. Derrière la bergerie, des arbres encore et du paysage. Au bas, sur le devant, tout à fait à gauche, encore une chèvre et des moutons, et tout cela pêle-mêle à plaisir : c'est la meilleure leçon à donner à un jeune élève, sur l'art de détruire tout effet à force d'objets et de travail. Je ne vous dis rien ni de la couleur, ni des caractères, ni des autres détails; c'est comme ci-devant. Mon ami, est-ce qu'il n'y a point de police à cette Académie? Est-ce qu'au défaut d'un commissaire aux tableaux, qui empê-

1. Tableau de 7 pieds 6 pouces de haut sur 4 pieds de large. — A partir de cet article jusqu'à celui de Chardin, l'édition de l'an IV est incomplète.



chât cela d'entrer, il ne serait pas permis de le pousser à coups de pied le long du Salon, sur l'escalier, dans la cour, jusqu'à ce que le berger, la bergère, la bergerie, l'âne, les oiseaux, la cage, les arbres, l'enfant, toute la pastorale fût dans la rue? Hélas! non : il faut que cela reste en place; mais le bon goût indigné n'en fait pas moins la brutale mais juste exécution.

AUTRE PASTORALE.

Même grandeur, même forme et même mérite que le précédent.

Eh! vous croyez, mon ami, que mon goût brutal sera plus indulgent pour celui-ci? point du tout. Je l'entends qui crie au dedans de moi : « Hors du Salon, hors du Salon! » J'ai beau lui répéter la leçon de Chardin : « De la douceur, de la douceur; » il se dépite, et n'en crie que plus haut : « Hors du Salon! »

C'est l'image d'un délire. A droite sur le devant, toujours la bergère Catinon ou Favart, couchée et endormie, avec une bonne fluxion sur l'œil gauche. Pourquoi s'endormir aussi dans un lieu humide, un petit chat sur son giron? Derrière cette femme, en partant du bord de la toile, et en s'enfonçant successivement par différents plans, et des navets, et des choux, et des poireaux, et un pot de terre, et un seringat dans ce pot, et un gros quartier de pierre, et sur ce gros quartier de pierre un grand vase de guirlandes de fleurs, et des arbres, et de la verdure, et du paysage. En face de la dormeuse, un berger debout qui la contemple; il en est séparé par une petite barricade rustique, il porte d'une main un panier de fleurs; de l'autre il tient une rose. Là, mon ami, dites-moi ce que fait un chaton sur le giron d'une paysanne qui ne dort pas à la porte de sa chaumière? Et cette rose à la main du paysan, n'est-elle pas d'une platitude inconcevable? Et pourquoi ce benêt-là ne se penche-t-il pas, ne prend-il pas, ne se dispose-t-il pas à prendre un baiser sur une bouche qui s'y [illegible]? pourquoi ne s'avance-t-il pas doucement?... Mais [illegible] tout ce qu'il a plu au peintre de jet[illegible] Est-ce qu'il n'y a pas au delà un [illegible] ne voit pas s'élever par derrière [illegible] ment d'un hameau voisin?

Un méchant petit tableau de Philippe d'Orléans[1], où l'on voit les deux plus jolis petits innocents enfants possibles, agaçant du bout du doigt un moineau placé devant eux, arrête, fait plus de plaisir que tout cela : c'est qu'on voit à la mine de la petite fille qu'elle joue de malice avec l'oiseau.

Même confusion d'objets et même fausseté de couleur qu'au précédent. Quel abus de la facilité de pinceau !

11. QUATRE PASTORALES[2].

Je suis juste, je suis bon, et je ne demande pas mieux qu'à louer. Ces quatre morceaux forment un petit poëme charmant. Écrivez que le peintre eut une fois en sa vie un moment de raison. Un berger attache une lettre au cou d'un pigeon : le pigeon part ; une bergère reçoit la lettre ; elle la lit à une de de ses amies : c'est un rendez-vous qu'on lui donne ; elle s'y trouve, et le berger aussi.

1. A la gauche de celui qui regarde, le berger est assis sur un bout de roche ; il a le pigeon sur ses genoux ; il attache la lettre ; sa houlette et son chien sont derrière lui : il a à ses pieds un panier de fleurs qu'il offre peut-être à sa bergère. Plus sur la gauche, quelques bouts de roche; à droite, de la verdure, un ruisseau, des moutons. Voilà qui est simple et sage; il n'y manque que la couleur.

2. On voit à gauche arriver le pigeon messager, l'oiseau Mercure ; il vient à tire-d'aile. La bergère, debout, la main appuyée contre un arbre placé devant elle, l'aperçoit entre les arbres ; il fixe ses regards; elle a tout à fait l'air de l'impatience et du désir ; sa position, son action, sont simples, naturelles, intéressantes, élégantes. Et ce chien, qui voit arriver l'oiseau, qui a les deux pattes élevées sur un bout de terrasse, qui a la tête dressée vers le messager, qui lui aboie de joie, et qui semble agiter sa queue : il est imaginé avec esprit. L'action de l'animal marque un petit commerce galant établi de longue main. A droite, derrière la bergère, on voit sa quenouille à

1. Allusion à l'un des sujets gravés par Audran pour le *Daphnis et Chloé* dont le Régent avait peint ou tout au moins esquissé les sujets.

2. Deux sont ovales, et les quatre ont environ 15 pouces de haut sur 13 de large.



terre, un panier de fleurs, un petit chapeau, avec un fichu; à ses pieds un mouton : plus simple encore, et mieux composé; il n'y manque que la couleur : le sujet est si clair, que le peintre n'a pu l'obscurcir par ses détails.

3. A droite on voit deux jeunes filles : l'une sur le devant, et lisant la lettre ; sur le plan qui suit, sa compagne. La première me tourne le dos ; ce qui est mal, car on pouvait aisément lui donner la physionomie de son action. C'est sa compagne qu'il fallait placer ainsi. La confidence se fait dans un lieu solitaire et écarté, au pied d'une fabrique de pierre rustique, d'où sort une fontaine, au-dessus de laquelle il y a un petit Amour en bas-relief. A gauche, des chèvres, des boucs et des moutons. Celui-ci est moins intéressant que le précédent, et c'est la faute de l'artiste. D'ailleurs, cet endroit était vraiment le lieu du rendez-vous ; c'est la fontaine d'Amour. Toujours faux de couleur.

4. Le rendez-vous. Au centre, vers la droite de celui qui regarde, la bergère assise à terre, un mouton à côté d'elle, un agneau sur ses genoux; son berger la serre doucement de ses bras, et la regarde avec passion. Au-dessus du berger, son chien attaché. Fort bien. A gauche, un panier de fleurs. A droite, un arbre brisé, rompu. Fort bien encore. Sur le fond, hameau, cabane, bout de maison. C'est ici qu'il fallait lire la lettre ; et c'est à la fontaine d'Amour qu'il fallait placer le rendez-vous. Quoi qu'il en soit, le tout est fin, délicat, joliment pensé ; ce sont quatre petites églogues à la Fontenelle. Peut-être les mœurs de Théocrite, ou celles de Daphnis et Chloé, plus simples, plus naïves, m'auraient intéressé davantage. Tout ce que font ces bergers-ci, les miens l'auraient fait; mais le moment d'auparavant ils ne s'en seraient pas doutés; au lieu que ceux-ci savaient d'avance ce qui leur arriverait : et cela me déplaît, à moins que cela ne soit bien franchement prononcé.

AUTRE PASTORALE[1].

C'est une bergère debout, qui tient d'une main une couronne, et qui porte de l'autre un panier de fleurs ; elle est arrêtée devant un berger assis à terre, son chien à ses pieds.

1. Se trouve au livret sous le n° 12, avec l'une des précédentes.

Qu'est-ce que cela dit? rien. Par derrière, tout à fait à gauche, des arbres touffus, vers la cime desquels, sans qu'on sache trop comment elle s'y trouve, une fontaine, un trou rond qui verse de l'eau. Ces arbres, apparemment, cachent une roche; mais il ne le fallait pas. Je me radoucis à peu de frais ; sans les quatre précédents, j'aurais bien pu dire à celui-ci : « Hors du Salon; » mais je ne ferai jamais grâce au suivant.

13. AUTRE PASTORALE[1].

Ne me tirerai-je jamais de ces maudites pastorales? C'est une fille qui attache une lettre au cou d'un pigeon ; elle est assise ; on la voit de profil. Le pigeon est sur ses genoux ; il est fait à ce rôle ; il s'y prête, comme on le voit à son aile pendante. L'oiseau, les mains de la bergère et son giron sont embarrassés de tout un rosier. Dites-moi, je vous prie, si ce n'est pas un rival, jaloux de tuer toute cette petite composition, qui a fourré là cet arbuste. Il faut être bien ennemi de soi pour se faire de pareils tours !

Le livret parle encore d'un *Paysage où l'on voit un moulin à eau* (n° 14). Je l'ai cherché, sans avoir pu le découvrir ; je ne crois pas que vous y perdiez beaucoup.

HALLÉ.

15. L'EMPEREUR TRAJAN, PARTANT POUR UNE EXPÉDITION MILITAIRE TRÈS-PRESSÉE, DESCEND DE CHEVAL POUR ENTENDRE LA PLAINTE D'UNE PAUVRE FEMME[2].

Le Trajan occupe le centre et le devant du tableau. Il regarde ; il écoute une femme agenouillée à quelque distance de lui, entre deux enfants. A côté de l'empereur, sur le second plan, un soldat retient par la bride son cheval cabré. Ce cheval n'est point du tout celui que demandait le père Canaye, et dont il disait : *Qualem me decet esse mansuetum* [3]. Derrière la suppliante, une autre femme debout; vers la droite, sur le fond, l'apparence de quelques soldats. Monsieur Hallé, votre Trajan

1. Tableau d'environ 2 pieds 6 pouces de haut, sur 2 pieds de large.
2. Grand tableau destiné pour la galerie de Choisy.
3. Dans la *Conversation avec le maréchal d'Hocquincourt.*

imité de l'antique, est plat, sans noblesse, sans expression, sans caractère. Il a l'air de dire à cette femme : « Bonne femme, je crois que vous êtes lasse ; je vous prêterais bien mon cheval, mais il est ombrageux comme un diable. » Ce cheval est en effet le seul personnage remarquable de la scène ; c'est un cheval poétique, nébuleux, grisâtre, tel que les enfants en voient dans les nues ; les taches dont on a voulu moucheter son poitrail imitent très-bien le pommelé du ciel. Les jambes du Trajan sont de bois, raides, comme s'il y avait sous l'étoffe une doublure de tôle ou de fer-blanc. On lui a donné pour manteau une lourde couverture de laine cramoisie mal teinte. La femme, dont l'expression du visage devait produire tout le pathétique de la scène, qui arrête l'œil par sa grosse étoffe bleue, fort bien ; on ne la voit que par le dos. J'ai dit la femme, mais c'est peut-être un jeune homme. Il faut que j'en croie là-dessus sa chevelure et le livret ; il n'y a rien qui caractérise son sexe. Cependant une femme n'est pas plus un homme par derrière que par devant ; c'est un autre chignon, d'autres épaules, d'autres reins, d'autres cuisses, d'autres jambes, d'autres pieds ; et ce grand tapis jaune, qui se voit pendu à sa ceinture, en manière de tablier, qui se replie sous ses genoux, et que je retrouve encore par derrière, elle l'avait apparemment apporté pour ne pas gâter sa belle robe bleue ; jamais cette volumineuse pièce d'étoffe ne fit partie de son vêtement, quand elle était debout ; et puis rien de fini, ni dans les mains, ni dans les bras, ni dans la coiffure. Elle est affectée de la *plica polonica*[1]. Ce linge, qui couvre son avant-bras, c'est de la pierre de Saint-Leu[2] sillonnée. Tout le côté de Trajan est sans couleur ; le ciel, trop clair, met le groupe dans la demi-teinte, et achève de le tuer. Mais c'est le bras et la main de cet empereur qu'il faut voir ; le bras pour le raide, la main et le pouce pour l'incorrection de dessin. Les peintres d'histoire traitent ces menus détails de bagatelles ; ils vont aux grands effets. Cette imitation rigoureuse de la nature, les arrêtant à chaque pas, éteindrait leur feu, étoufferait leur

1. On sait que la *plique polonaise* est une maladie dans laquelle les cheveux devenus surabondants se collent entre eux, par suite d'un exsudat, et prennent l'aspect de lanières.

2. La pierre de Saint-Leu était une pierre dure et blanche sortant des carrières d'Arcueil.



génie, n'est-il pas vrai, monsieur Hallé ? Ce n'était pas tout à fait l'avis de Paul Véronèse ; il se donnait la peine de faire des chairs, des pieds, des mains ; mais on en a reconnu l'inutilité, et ce n'est plus l'usage d'en peindre, quoique ce soit toujours l'usage d'en avoir. Savez-vous à quoi cet enfant, qui est sur le devant, ne ressemble pas mal ? à une grappe de grosses loupes ; elles sont seulement, à sa jambe ondoyante en serpent, un peu plus gonflées qu'aux bras. Ce pot, cet ustensile domestique de cuivre, sur lequel l'autre enfant est penché, est d'une couleur si étrange qu'il a fallu qu'on me dît ce que c'était. Les officiers qui accompagnent l'empereur sont aussi ignobles que lui. Ces petits bouts de figures dispersées aux environs, à votre avis, ne désignent-ils pas bien la présence d'une armée ? Ce tableau est sans consistance dans sa composition. Ce n'est rien, mais rien, ni pour la couleur, qui est de sucs d'herbes passés, ni pour l'expression, ni pour les caractères, ni pour le dessin. C'est un grand émail bien triste et bien froid.

— Mais ce sujet était bien ingrat...

— Vous vous trompez, monsieur Hallé ; et je vais vous dire comment un autre en aurait tiré parti. Il eût arrêté Trajan au milieu de sa toile. Les principaux officiers de son armée l'auraient entouré ; chacun d'eux aurait montré sur son visage l'impression du discours de la suppliante. Voyez comme l'*Esther* du Poussin se présente devant Assuérus ! Et qu'est-ce qui empêchait que votre femme, accablée de sa peine, ne fût pareillement groupée et soutenue par des femmes de son état ? La voulez-vous seule et à genoux ? J'y consens. Mais, pour Dieu, ne me la montrez pas par le dos ; les dos ont peu d'expression, quoi qu'en dise Mme Geoffrin[1]. Que son visage me montre toute sa peine ; qu'elle soit belle, qu'elle ait la noblesse de son état ; que son action soit forte et pathétique. Vous n'avez su que faire de ses deux enfants : allez étudier la *Famille de Darius*[2], et vous apprendrez là comment on fait concourir les subalternes à l'intérêt des principaux personnages. Pourquoi n'avoir pas désigné la présence d'une armée par une foule de têtes pressées du côté de l'empereur ? Quelques-unes de ce-

1. Mme Geoffrin, pour corroborer son dire, s'é[illegible]
et, paraît-il, elle était *frappante*.

2. Par Le Brun, aujourd'hui au Louvre.

figures coupées par la bordure m'en auraient fait imaginer au delà, tant que j'en aurais voulu. Et pourquoi, du côté de la femme, la scène reste-t-elle sans témoins, sans spectateurs? Est-ce qu'il ne s'est trouvé personne, ni parents, ni amis, ni voisins, ni hommes, ni femmes, ni enfants, qui aient eu la curiosité de savoir l'issue de sa démarche? Voilà, ce me semble, de quoi enrichir votre composition; au lieu que tout est stérile, insipide et nu.

16. LA COURSE D'HIPPOMÈNE ET D'ATALANTE[1].

C'est une grande et assez belle composition. Monsieur Hallé, je vous en félicite; ma foi, ni moi, ni personne ne s'y attendait. Voilà un tableau! vous aurez donc fait un tableau! Imaginez un grand et vaste paysage, frais, mais frais comme un matin au printemps; des monticules parés de la verdure nouvelle, distribués sur différents plans, et donnant à la scène de l'étendue et de la profondeur. Au pied de ces monticules, une plaine; partie de cette plaine séparée du reste par une longue barricade de bois. C'est l'espace qui est au devant de cette barricade et du tableau, qui forme le lieu de la course. A l'extrémité de cet espace, à droite, voyez des arbres frais et verts, mariant leurs branches et leurs ombres, et formant un berceau naturel. Élevez sous ces arbres une estrade; placez sur cette estrade les pères, les mères, les frères, les sœurs, les juges de la dispute; garantissez leurs têtes, soit de la fraîcheur des arbres, soit de la chaleur du jour, par un long voile suspendu aux branches des arbres. Voyez au devant de l'estrade, au dedans du lieu de la course, une statue de l'Amour sur son piédestal; ce sera le terme de la course : un grand arbre, que le hasard a placé à l'autre extrémité de l'espace, marquera le lieu du départ des concurrents. Au dehors de la barrière, répandez des spectateurs de tout âge et de tout sexe, s'intéressant diversement à l'action; et vous aurez la composition de M. Hallé sous les yeux.

Hippomène et Atalante sont seuls au dedans de la barrière. La course est fort avancée. Atalante se hâte de ramasser une pomme d'or. Hippomène en tient encore une qu'il est prêt à laisser tomber. Il n'a plus que quelques pas à faire pour toucher au but.

1. Tableau de 22 pieds de large sur 18 de haut. — Destiné à être exécuté en tapisserie aux Gobelins.



Il y a certainement de la variété d'attitudes et d'expressions, tant dans les juges que dans les spectateurs. Entre les personnages placés sous la tente, on distingue surtout un vieillard assis, dont la joie ne permet pas de douter qu'il ne soit le père d'Hippomène. Ces têtes répandues le long de la barrière en dehors sont d'un caractère agréable. J'estime ce tableau, et beaucoup. Quand on m'apprend qu'il est destiné pour la tapisserie, je ne lui vois plus de défauts. L'Hippomène est de la plus grande légèreté; il court avec une grâce infinie : il est élevé sur la pointe du pied, un bras jeté en avant, l'autre étendu en arrière; l'élégance est dans sa taille, dans sa position et dans toute sa personne; la certitude du triomphe et la joie sont dans ses yeux. Peut-être cette course n'est-elle pas assez naturelle : peut-être est-ce plutôt une danse d'opéra qu'une lutte; peut-être, lorsqu'il s'agit d'obtenir ou de perdre celle qu'on aime, court-on autrement, a-t-on les cheveux portés en arrière, le corps élancé en avant, l'action précipitée vers le terme de la course; peut-être ne se tient-on pas sur la pointe du pied, ne songe-t-on pas à déployer ses membres, ne fait-on pas la belle jambe et les beaux bras, ne laisse-t-on pas tomber une pomme de l'extrémité de ses doigts, comme si l'on en secouait des fleurs ; mais peut-être cette critique, dont on sentirait toute la force si la course commençait, n'est-elle pas sans réponse lorsqu'elle finit. Atalante est encore loin du but; Hippomène y touche. La victoire ne peut plus lui échapper; il ne se donne pas la peine de courir; il s'étale, il se pavane, il se félicite : c'est comme nos acteurs, lorsqu'ils ont exécuté quelque danse violente; ils s'amusent encore à faire quelques pas négligés au bord de la coulisse. C'est comme s'ils disaient aux spectateurs : « Je ne suis point las; s'il faut recommencer, me voilà prêt : vous croyez que j'ai beaucoup fatigué, il n'en est rien. » Cette espèce d'ostentation est très-naturelle; et je ne souffre point à la supposer à l'Hippomène de Hallé. C'est ainsi que je [illegible]; et me voilà réconcilié avec lui. Ma paix ne sera pas [illegible] à faire avec son Atalante; son bras long, sec et [illegible] déplaît : ce n'est pas la nature d'une femme, c'[illegible] jeune homme. Je ne sais si cette figure est [illegible] rante; elle regarde les spectateurs dispersés [illegible] rière; elle est baissée; et si elle se propo[illegible]

regards par les siens, et de ramasser [illegible] me a pomm qu'elle a sous la main, elle ne s'y prendrait pas autrement.

> Verum ubi plura nitent in carmine, non ego paucis
> Offendar maculis . . . .
>
> HORAT. *de Arte poetica*, v. 279.

17. L'ÉDUCATION DES RICHES.

Pauvre esquisse.

Cela est misérable. On a quelquefois vu des pieds et des mains négligés, des têtes croquées, tout sacrifié à l'expression et à l'effet. Il n'y a rien ici de rendu, mais rien du tout, et point d'effet; c'est le point extrême de la licence de l'esquisse. A gauche, sur le devant, un enfant assis à terre s'amuse à regarder des cartes géographiques; sa mère est étalée sur un canapé. Cet homme à gros ventre, qui est debout derrière elle, est-ce le père? Je le veux bien. Ce jeune homme accoudé sur une table, qu'y fait-il? Je n'en sais rien. Qu'est-ce que cet abbé? Je n'en sais pas davantage. Que signifie ce laquais qui s'en va? Voilà une sphère, voilà un chien. Cachez-moi cela, monsieur Hallé : on dirait que vous avez barbouillé cette toile d'une tasse de glace aux pistaches. Si le hasard avait produit cette composition sur la surface des eaux brouillées d'un marbreur de papier, j'en serais surpris, mais ce serait à cause du hasard.

17. L'ÉDUCATION DES PAUVRES.

Pauvre esquisse.

A droite, on voit une porte ouverte à laquelle se présente une espèce de gueux; c'est peut-être le maître de la maison. Au dedans du taudis, une femme assise montre à lire à un enfant; c'est sa mère, je crois. Par derrière, sur le fond, une servante en conduit un autre à la lisière, à une chambre haute, par un escalier de bois. Plus, vers la gauche, sur le devant, une grande fille, vue de face, [illegible] sa cadette, qui n'est pas petite [illegible] la première, un petit chat. [illegible] que les petites gens en ont [illegible] Le côté

gauche est occupé d'un établi de menuiserie. D'un côté de cet établi, sur le devant, le fils de la maison prêt à pousser une varlope. De l'autre côté, plus sur le fond, son frère debout lui montre un patron d'ouvrage. Le tout, lourd de dessin et de draperie, et d'une platitude de couleur à faire plaisir. Un élève, qui mettrait au prix un pareil barbouillage, n'irait ni à la pension, ni à Rome. Il faut abandonner ces sujets à celui qui sait les faire valoir par le technique et par l'idéal. Chardin, qui a été cette année ce qu'ils appellent le tapissier, à côté de ces deux misérables esquisses en a placé une de Greuze, qui en fait cruellement la satire. C'est bien là le cas du *malo vicino.*

VIEN.

18. MARC-AURÈLE FAISANT DISTRIBUER AU PEUPLE DU PAIN ET DES MÉDICAMENTS, DANS UN TEMPS DE FAMINE ET DE PESTE[1].

La description de ce morceau n'est pas facile. Voyons pourtant. Imaginez, sur une estrade élevée de quelques degrés, une balustrade au-dessus de laquelle, à droite, deux soldats distribuent du pain aux peuples qui sont au-dessous. Un de ces soldats en tient une pleine corbeille; un autre, plus sur le fond, dont on ne voit que la tête et les bras, en apporte une autre corbeille. Entre ceux qui reçoivent la distribution sur le devant, un petit enfant qui mange, sa mère vue par le dos et les bras élevés, un vieillard couvert par cette femme, hors la tête et les mains. Marc-Aurèle est passant; il est accompagné de sénateurs et de gardes; les sénateurs à côté de lui et sur le devant, les gardes derrière et sur le fond. Il s'arrête pour regarder une femme agenouillée, expirante, qui lui tend les bras. Cette femme est sur les premiers degrés de l'estrade, son corps est renversé; elle est entourée et soutenue par son père, sa mère et son jeune frère. Plus vers la gauche, sur les degrés de l'estrade, une femme morte; sur cette femme son enfant, la tête tournée vers l'empereur. Tout à fait à gauche, groupe d'hommes, de femmes et d'enfants tendant les bras à un soldat

1. Tableau de 9 pieds 8 pouces de haut sur 8 pieds 4 pouces de large. Pour la galerie de Choisy

placé à côté de l'empereur, et leur distribuant des médicaments : au delà de ce groupe, à l'extrémité de la toile, un vieillard et une femme attendant aussi du secours. Reprenons cette composition.

Premièrement, cet enfant qui mange ne mange point assez goulûment, comme un enfant qui a souffert la faim; il est gras et bien repu. La mère, qui me tourne le dos, reçoit le pain, comme on le repousse; ses mains n'ont pas la position de mains qui reçoivent. Cette fille expirante, entourée de ses parents, est froide d'expression; on ne sait ce qu'elle veut, ce qu'elle demande. Son père et sa mère, à en juger par leurs caractères de tête et leurs vêtements, sont des paysans; leur fille n'est ni de draperie, ni de visage, du même état; le jeune frère, long et fluet, ressemble à l'enfant Jésus lorsqu'il prêche dans le temple. Pourquoi avoir donné à ces sénateurs des têtes d'apôtres? car ce sont certainement des têtes d'apôtres. Les faire parler, en même temps que cette femme qui s'adresse à l'empereur, est contre le sens commun. Les deux distributeurs de pain sont bien. La position de Marc-Aurèle ne me déplaît pas; elle est simple et naturelle; mais son visage est sans expression; il est bien sans douleur, sans commisération, dans toute l'apathie de sa secte. Que vous dirai-je de cette femme colossale étendue sur les degrés de l'estrade? Dort-elle? Est-elle morte? Je n'en sais rien. Et cet enfant? Est-ce là l'action d'un enfant sur le cadavre de sa mère? Et puis il est si mou, qu'on le prendrait pour une belle peau rembourrée de coton; il n'y a point d'os là-dessous. J'ai beau chercher quelques traces effrayantes des horreurs de la famine et de la peste, quelques incidents horribles qui caractérisent ces fléaux, il n'y en a point : peu s'en faut que ce ne soit une largesse et une distribution ordinaire. Cette composition est sans chaleur et sans verve; nulle poésie, nulle imagination. Cela ne vaut pas un seul vers de Lucrèce.

Le groupe de citoyens qui occupe la gauche de la toile en est le seul endroit supportable; il y a de la couleur, de l'expression, des caractères et de la sagesse. Mais cela ne m'empêche pas de m'écrier : Quel tableau pour un spectateur instruit, pour un homme sensible, pour une âme élevée, pour un œil harmonieux! Tout est dur, sec et plat; rien ne se



détache; ce sont autant de morceaux de carton, découpés et placés les uns sur les autres. Comme il n'y a ni air, ni vapeur, qui fasse sentir un espace, de la profondeur au delà des têtes, ce sont des images collées sur le ciel. Si ces soldats sont bien de position, ils sont mal de caractère; ils n'ont point d'humeur: ils compatissent comme des moines. Le bel air d'enluminure que le tableau de Van Loo donnera à celui-ci! Cette fabrique, qui annonce un temple ou un palais, est trop noire. L'effet demandait cette couleur dont l'œil est blessé. Le seul mérite de ce morceau est d'être en général bien dessiné. Les pieds de la femme colossale sont très-beaux; c'est de la chair; j'y reconnais la nature. La jeune fille placée sur le devant, entre son père et sa mère, est passable; mais vous ne lui trouverez pas la tête trop petite.

Il y a pourtant un mot à dire en faveur de Hallé, Vien et Van Loo; c'est que le talent a été bien gêné par l'ingratitude du local. Il n'y a qu'un sot qui puisse demander sur un espace étroit et long, le *Massacre des Innocents*; les *Israélites périssant de soif dans le désert*; le *Temple de Janus fermé par Auguste*; *Marc-Aurèle secourant les peuples affligés de la peste et de la famine*; et d'autres sujets pareils qui entraînent une grande variété d'incidents. La hauteur de la toile détermine la grandeur des figures principales; et deux ou trois grandes figures la couvrant tout entière, le tableau ressemble plutôt à une étude, un lambeau, qu'à une véritable composition.

19. Ce numéro annonce d'autres morceaux qui n'ont pas été exposés.

LA GRENÉE.

Magnæ spes altera Romæ.

C'est un peintre que celui-ci! Les progrès qu'il a faits dans son art sont surprenants. Il a le dessin, la couleur, la chair, l'expression, les plus belles draperies, les plus beaux caractères de tête, tout, excepté la verve. Oh! le grand peintre si l'[illegible] lui vient! Ses compositions sont simples, ses actions [illegible] couleur belle et solide; c'est toujours d'après la n[illegible] travaille. Il y a tel de ses tableaux où l'œil le plus [illegible] trouve pas le moindre défaut à reprendre. Ses [illegible]

sont comme du Guide. Plus on regarde sa *Justice* et sa *Clémence*, sa *Bonté* et sa *Générosité*, plus on est satisfait. Je me souviens de lui avoir autrefois arraché de la main les pinceaux[1]. Mais qui est-ce qui n'eût pas interdit à Racine la poésie sur ses premiers vers? La Grenée explique les progrès de son talent d'une manière fort simple; il dit qu'il emploie à faire de bonnes choses l'argent qu'il a gagné à en faire de mauvaises.

20. SAINT AMBROISE PRÉSENTANT A DIEU LA LETTRE DE THÉODOSE, APRÈS LA VICTOIRE DE CET EMPEREUR SUR LES ENNEMIS DE LA RELIGION[2].

L'autel est à gauche; le saint est à genoux sur les marches de l'autel; on voit derrière lui des prêtres debout, portant sa croix, sa mitre et sa crosse.

Le sujet est froid, et le peintre aussi; il a mis dans sa composition tout ce qu'il savait. Elle est sage, ses draperies sont largement jetées, ses ajustements d'un pinceau ferme; mais ce que j'en estime surtout, ce sont les jeunes acolytes. Les têtes en sont belles; il n'y a pas jusqu'au siége qui occupe l'angle droit, qui ne se fasse remarquer par sa forme, et une imitation de la dorure tout à fait vraie. Si j'avais été à côté de La Grenée lorsqu'il méditait son tableau, je lui aurais conseillé d'aller chez M. Wattelet, de bien regarder le *Saint Bruno* de Rubens, et d'effacer la tête de son *Saint Ambroise*, jusqu'à ce qu'elle eût pris ce caractère frappant : c'est là le vice principal de ce morceau; peut-être aussi n'est-il pas assez vigoureusement colorié. La Grenée n'entend pas encore la grande machine; mais il n'est pas désespéré. Ce saint Ambroise, tel qu'il est, aurait soucié Deshays; et celui qu'il n'arrête pas ne mérite pas d'en voir un meilleur.

21. L'APOTHÉOSE DE SAINT LOUIS[3].

Le saint, agenouillé, est porté au ciel par un seul ange qui le soutient. Voilà toute la composition.

1. Voir le *Salon de 1759*.
2. Tableau de 8 pieds de haut sur 6 de large.
3. Tableau de 10 pieds de haut sur 6 de large.

C'est bien fait d'être simple; mais on s'impose alors la nécessité d'être sublime; sublime dans l'idée, sublime dans l'exécution. Le peintre se met alors sur la ligne du sculpteur. Point d'accessoires sur lesquels l'indulgence puisse se tourner. Le saint est lourd; toute la richesse de sa draperie ne dérobe pas la pauvreté de son caractère. Un peintre ancien disait à son élève, qui avait couvert sa Vénus de pierreries : « Ne pouvant pas la faire belle, tu l'as faite riche. » J'en dis autant à La Grenée; ce saint n'a point le ravissement, la joie extatique des béatifiés : pour l'ange, il est bien en l'air; sa tête est digne du Dominiquin; seulement la draperie en emmaillotte un peu les parties inférieures. Encore si la magie de l'air y était; mais elle n'y est pas; et voilà ce qu'on peut appeler un tableau bien manqué.

25. DIANE ET ENDYMION[1].

A gauche, sur le devant, Endymion endormi, la tête renversée en arrière, le corps un peu relevé par une terrasse, et le bras droit pendant sur son chien qui repose auprès de lui. A droite, sur le fond, Diane, que ses fonctions arrachent à celui qu'elle aime. Elle le regarde en s'en allant; elle s'éloigne à regret : entre elle et l'Endymion, un Amour qui ne demande pas mieux que de lui faire oublier son devoir, comme il fait depuis que le monde est monde.

Ce morceau est très-beau et très-bien peint; l'Endymion bien posé pour le repos, les jambes peut-être un peu grêles; du reste, correct de dessin. Je le voudrais plus beau de caractère : il a un menton de galoche qui me chagrine, et qui lui donne l'air ignoble et bête. Son estomac est grassement fait; ses genoux pleins de détails surprenants, et toute cette partie d'une vérité de chair, mais d'une vérité! La main qui tombe sur le chien n'est pas une main de La Grenée; car personne ne sait faire des mains comme lui. La Diane est svelte et légère; mais il fallait éteindre ou changer sa draperie bleue, qui la porte trop en avant. Il y a aussi derrière la tête du berger un nuage pesant et brun, qu'on aurait pu faire plus vaporeux; mais il fallait donner de la vigueur de coloris à la figure, et ce nuage

1. Tableau de 2 pieds 3 pouces de large sur 1 pied 10 pouces de haut.

lourd et brun n'y nuit pas. On a accusé son attitude d'être plutôt d'un homme mort que d'un homme qui dort; je n'ai jamais pu sentir la vérité de ce reproche, quoique je me rappelasse très-bien un *Christ* de Falconet, dont le bras pend de la même manière.

22. LA JUSTICE ET LA CLÉMENCE[1].

A gauche, la Justice assise à terre, vue de profil, et le bras gauche posé sur l'épaule de la Clémence, la regardant avec humanité, et tenant son glaive de la droite. A droite, la Clémence à genoux devant elle, et penchée sur son giron. Derrière la Clémence, un petit enfant couché sur le dos, et maîtrisant un lion qui rugit. Autour de la Justice, sa balance et ses autres attributs.

Oh, le beau tableau! louez-en et la couleur, et les caractères, et les attitudes, et les draperies, et tous les détails. Les pieds, les mains, tout est fini, et du plus beau fini. Quelle figure, que cette Clémence! Où a-t-il pris cette tête-là? c'est l'expression de la bonté même; mais elle est bonne de caractère, de position, de draperie, d'expression, du dos, des épaules, de tout. J'ai entendu souhaiter à la Justice un peu plus de dignité. Vous l'avez vue; n'est-il pas vrai qu'il n'y faut pas toucher? Si j'osais dire un mot à l'oreille au peintre, je lui conseillerais d'effacer ce bout de draperie qui s'étale derrière elle, et qui nuit à l'effet, sauf à le remplacer par ce qu'il voudra; de changer cette lisière bleue dont sa Clémence est bariolée; de revenir sur cet enfant, qui est rouge et sans finesse de ton; de supprimer la moitié des plis de la draperie chiffonnée sur laquelle il est couché, et de toucher la crinière de ce lion avec plus d'humeur. Mais en laissant l'ouvrage tel qu'il est, écrivez dessous : le Guide; et portez-le en Italie; sa fraîcheur seule vous décèlera.

23. LA BONTÉ ET LA GÉNÉROSITÉ[2].

C'est surtout dans les tableaux de chevalet que cet artiste excelle. Celui-ci est le pendant du précédent, et ne lui cède

1. Tableau ovale. Dessus de porte pour la Galerie de Choisy.
2. Ce tableau, comme le précédent, était destiné pour la Galerie de Choisy.

guère en perfection. La Bonté est assise, je crois; on la voit de face; elle se presse le téton gauche de la main droite, et darde du lait au visage d'un enfant placé debout devant elle. La Générosité, appuyée contre la Bonté, renversée à terre, répand des pièces d'or de la main droite, et sa main gauche va se reposer sur une vaste conque, d'où la richesse coule sous tous ses symboles. Il faut voir comme cette figure est jetée; l'effet de ses deux bras; comme sa tête s'enfonce bien dans la toile; comme le reste vient en avant; comme chaque partie est bien dans son plan; comme ce bras qui répand de l'or se sépare du corps et sort de la toile; tout ce qu'il y a de hardi et de pittoresque dans la figure entière. La conque est de la plus belle forme et d'un travail précieux; ce morceau offre l'exemple d'une belle draperie et celui d'une draperie commune. Celle qui est bleue et qui couvre les genoux de la Bonté est large, à la vérité, mais un peu dure, sèche et raide; celle, au contraire, qui revêt les mêmes parties à la Générosité, large comme l'autre, est encore douce et molle. La Bonté est drapée modestement, comme de raison; la Générosité est riche d'ajustement, comme elle le doit. L'enfant, qui est à côté de cette dernière figure, est mauvais; le bras qu'il tend est raide; du reste sans détails de nature et rouge de ton. Avec cela le morceau est enchanteur et du plus grand effet; les caractères de têtes on ne saurait plus beaux; et puis des pieds, des mains, de la chair, de la vie. Volez au roi (car les rois sont bons à voler) ces deux pendants; et soyez sûr d'avoir ce qu'il y a de mieux au Salon.

25. LE SACRIFICE DE JEPHTÉ[1].

L'ordonnance de ce tableau est assez bonne. Au milieu de la toile, un autel allumé. A côté de cet autel, Jephté, penché sur sa fille, le bras levé, et prêt à lui enfoncer le poignard dans le sein; sa fille étendue à ses pieds, la gorge découverte, le dos tourné à son père, les yeux levés vers le ciel. Le père ne voit point sa fille; la fille ne voit point son père. Devant la victime, un jeune homme agenouillé, tenant un vaisseau, et disposé à recevoir le sang qui va couler. A droite, derrière Jephté, deux

1. Tableau de 3 pieds de haut sur 2 pieds 4 pouces de large.

soldats; à gauche sur le fond, au delà de l'autel, trois vieillards.

Beau sujet, mais qui demande un poëte moins sage, plus enthousiaste que La Grenée... Mais ce Jephté ne manque pas d'expression... Il est vrai; mais a-t-il celle d'un père qui égorge sa fille? Croyez-vous que si, ayant posé sur la poitrine de sa fille une main qui dirigeât le coup, prêt à enfoncer le poignard qu'il tiendrait de l'autre main, il eût les yeux fermés, la bouche serrée, les muscles du visage convulsés, et la tête tournée vers le ciel, il ne serait pas plus frappant et plus vrai? Ces deux soldats, oisifs et tranquilles spectateurs de la scène, sont inutiles. Ces trois vieillards, oisifs et tranquilles spectateurs de la scène, sont inutiles; et au milieu de ces froids et muets assistants, qui donnent à Jephté l'air d'un assassin, ce jeune homme qui prête son ministère, sans sourciller, sans pitié, sans commisération, sans révolte, est d'une atrocité insupportable et fausse. La fille est mieux; encore est-elle faible, de plâtre et non de chair. En un mot, demandez aux indulgents admirateurs de ce morceau s'il inspire rien de cette terreur, de ce frémissement, de cette douleur qu'on éprouve au seul récit. C'est que le moment que le peintre a choisi, le plus terrible par la proximité du péril, n'est peut-être ni le plus pathétique, ni le plus pittoresque. Peut-être m'aurait-on affecté davantage, en me montrant une jeune fille couronnée de bandelettes et de fleurs, soutenue par ses compagnes, les genoux défaillants, et s'avançant vers l'autel où elle va mourir de la main de son père. Peut-être le père m'aurait-il paru plus à plaindre, attendant sa fille pour l'immoler, que, le bras levé, l'immolant. On dit que ce morceau est bien composé; mais qu'est-ce qu'une composition où, sur sept personnages, il y en a quatre de superflus? On dit qu'il est bien dessiné, c'est-à-dire que les têtes sont bien emmanchées, qu'il n'y a ni pieds trop gros, ni mains trop petites; mais qu'est-ce que ce mérite, dans une action où l'intérêt doit me dérober tous ces défauts, quand ils y seraient? On dit qu'il est bien de couleur. Oh! sur ce point, j'en appelle à sa *Justice* et à sa *Clémence*, et à toutes ses petites compositions, qui ont, ce me semble, bien une autre vigueur de pinceau.

26. QUATRE TABLEAUX DE LA VIERGE.

Ils sont charmants tous les quatre. Prenez le premier qui vous tombera sous la main, et comptez sur un petit tableau que vous regarderez tous les jours avec plaisir. Les têtes des Vierges sont nobles et belles; les enfants ont l'innocence de leur âge, les actions sont vraies, les draperies larges, les accessoires soignés et finis; le tout peint de la manière la plus sage et la plus vigoureuse. Combien ces petites compositions seront précieuses, quand l'artiste ne sera plus! Ici la Vierge conduit l'enfant Jésus au petit saint Jean; celui-ci se prosterne pour l'adorer. L'enfant Jésus porte ses petits bras sous les coudes du saint Jean, pour le relever. La sainte Anne est plus bas, accroupie sur ses genoux. Là, la Vierge tient l'enfant Jésus tout nu sur ses bras, et le présente à saint Joseph. La Vierge regarde Joseph, et Joseph regarde l'Enfant. Dans un autre, l'enfant Jésus tout nu est sur les genoux de sa mère; il tient une croix armée, par le bas, d'un dard, dont il menace la tête du serpent, qui menace de sa dent le pied de la Vierge qui est assise sur le globe du monde. On voit à droite, à gauche, des petits groupes d'anges voltigeant dans le ciel. Ailleurs la Vierge de profil, un de ses genoux posé sur un coussin, aide l'enfant Jésus à s'asseoir sur le mouton de saint Jean. Le saint Jean arrête le mouton par la tête et tient la croix. Le petit Jésus a dans une main une pomme, et dans l'autre le ruban attaché au cou du mouton. L'ami Carmontelle traite tout cela de pastiches, et il a tort, à moins qu'il ne prétende qu'il n'y a plus ni Vierge, ni saint Jean, ni Joseph, ni sainte Anne, ni sainte Élisabeth, ni Christ, ni Apôtres, ni tableaux d'église à faire; car les caractères de tous ces personnages sont donnés. Si sa critique était juste, nous ne verrions plus sur la toile, ni Junon, ni Jupiter, ni Mars, ni Vénus, ni Grâces, ni mythologie ancienne, ni mythologie moderne. Nous en serions réduits à l'histoire et aux scènes publiques ou domestiques de la vie; et peut-être n'y aurait-il pas grand inconvénient. Je ne rougirai pas d'avouer que les *Fiançailles* de Greuze m'intéressent plus que le *Jugement de Pâris*.

Mais revenons à nos Vierges. Il m'a paru que, dans une de ces compositions, la sainte Anne n'était pas aussi vieille du bas

du visage que du front et des mains. Quand on a le front plissé de rides et les jointures des mains nouées, le cou est couvert de longues peaux lâches et flasques. J'ai remarqué, dans un autre, un vieux fauteuil, un bout de couverture, avec un oreiller de coutil d'une vérité à tromper les yeux. Si ce morceau se rencontre encore sur votre chemin, regardez la tête de la Vierge, comme elle est belle et finie; comme elle est bien coiffée; la bonne grâce et l'effet de ces bandelettes qui ceignent sa tête et traversent ses cheveux; regardez le caractère de l'enfant Jésus, sa couleur et sa chair; mais ne regardez pas le saint Jean; il est raide, engoncé et sans finesse de nature. D'où vient donc qu'un de ces enfants est excellent et l'autre mauvais. Je le dirais bien; mais je n'ose. Carmontelle aurait trop beau jeu.

27. LE RETOUR D'ABRAHAM AU PAYS DE CHANAAN[1].

Il faut absolument écrire le sujet au bas du tableau; car un paysage et des montagnes, c'est Chanaan ou un autre lieu; un homme qui s'achemine vers ces montagnes, suivi d'un homme et d'une femme, c'est Abraham et Sara, avec un de leurs serviteurs, ou tout autre maître avec sa femme et son valet. Sara montait quelquefois un âne; la mode n'en est pas encore tout à fait passée. Il y a eu de tout temps des troupeaux de bœufs, des moutons et des pâtres. Ce morceau, quel qu'en soit le sujet, vaut quelque chose, par la vigueur de la couleur, la beauté du site et la vérité des voyageurs et des animaux. Est-ce un Berghem? Non. Est-ce un Loutherbourg? Pas davantage.

28. LA CHARITÉ ROMAINE[2].

A gauche, le vieillard est assis à terre; il a l'air inquiet. La femme debout, penchée vers le vieillard, la gorge nue, paraît plus inquiète encore. Ils ont l'un et l'autre les yeux attachés sur une fenêtre grillée du cachot, de laquelle ils peuvent être observés, et où l'on entrevoit en effet un soldat. La femme présente un téton au vieillard, qui n'ose l'accepter : sa main et son bras gauche marquent l'effroi.

1. Tableau de 2 pieds de large sur 1 pied 6 pouces de haut.
2. Ce petit tableau ($0^{m},59$ sur $0^{m},71$), qui a appartenu au cardinal de Bernis, est actuellement au musée de Toulouse.

La femme est belle; son visage a de l'expression, sa draperie est on ne peut mieux entendue. Le vieillard est beau, trop beau. certainement; il est trop frais, plus en chair que s'il avait eu deux vaches à son service : il n'a pas l'air d'avoir souffert un moment; et si cette jeune femme n'y prend pas garde, il finira par lui faire un enfant. Au reste, ceux qui dispensent un artiste d'avoir le sens commun, et d'ignorer l'effet terrible et subit du séjour d'un cachot, et d'un jugement qui condamne à y périr par la faim, seront enchantés de ce morceau. Les détails, surtout au vieillard, sont admirables : belle tête, belle barbe, beaux cheveux blancs, beau caractère, belles jambes, beaux pieds, belles oreilles; et des bras, et des chairs! Mais ce n'est pas là le tableau que j'ai dans l'imagination.

Je ne veux pas absolument que ce malheureux vieillard, ni cette femme charitable, soupçonnent qu'on les observe ; ce soupçon arrête l'action et détruit le sujet. J'enchaîne le vieillard; la chaîne attachée aux murs du cachot lui tient les mains sur le dos. Aussitôt que sa nourrice a paru et découvert son sein, sa bouche avide s'y porte et s'en saisit. Je veux qu'on voie, dans son action, le caractère de l'affamé; et sur tout son corps, les effets de la souffrance. Il n'a pas laissé le temps à la femme de s'approcher de lui; il s'est précipité vers elle, et sa chaîne tendue en a retiré ses bras en arrière. Je ne veux point que ce soit une jeune femme; il me faut une femme au moins de trente ans, d'un caractère grand, sévère et honnête; que son expresion soit celle de la tendresse et de la pitié. Le luxe de draperie serait un ridicule; qu'elle soit coiffée pittoresquement, d'humeur; que ses cheveux négligés et longs s'échappent de dessous son linge de tête; que ce linge soit large; qu'elle soit vêtue simplement, et d'une étoffe grossière et commune; qu'elle n'ait pas de beaux tétons bien ronds, mais de bonnes grosses et larges mamelles, bien pleines de lait; qu'elle soit grande et robuste. Le vieillard, malgré sa souffrance, ne sera pas hideux, si j'ai bien choisi ma nature; qu'on voie à ses muscles, à toute l'habitude de son corps, une constitution vigoureuse et athlétique : en un mot, je veux que cette scène soit traitée du plus grand style, et que d'un trait d'humanité pathétique et rare, on ne m'en fasse pas une petite chose.

29. LA MADELEINE.

Elle est de face; elle a les yeux tournés vers le ciel; des larmes coulent sur ses joues; ce n'est pas des yeux seulement, c'est de la bouche et de tous les traits de son visage qu'elle pleure. Elle a les bras croisés sur sa poitrine. Ses longs cheveux viennent en serpentant dérober sa gorge. On ne voit de nu que ses bras et une portion de ses épaules. Comme, dans sa douleur, ses bras se serrent sur sa poitrine et ses mains contre ses bras, l'extrémité de ses doigts s'enfonce légèrement dans sa chair. L'expression de son repentir est tout à fait douce et vraie. Il n'est pas possible d'imaginer de plus belles mains, de plus beaux bras et de plus belles épaules. Ces légères fossettes, que l'extrémité de ses doigts marquent sur sa chair, sont rendues avec une délicatesse infinie. C'est un petit diamant que ce tableau; mais ce petit diamant-là n'est pas sans défaut. Le peintre a entouré la tête d'une maudite gloire lumineuse, qui en détruit tout l'effet; et puis, à dire vrai, je ne suis pas infiniment content de la draperie.

Derrière la sainte pénitente, qui, comme dit Panurge, vaut bien encore la façon d'un ou de deux péchés, il y a un quartier de roche, et sur cette roche le vase aux parfums, l'attribut de la sainte. Si celle qui oignit les pieds du Christ à trente-trois ans, et qui les essuya de ses cheveux, était belle comme celle-ci, et que le Christ n'ait éprouvé aucune émotion de la chair, ce n'était pas un homme, et l'on peut opposer ce phénomène à tous les raisonnements des Sociniens.

30. SAINT PIERRE PLEURANT SON PÉCHÉ.

Il est de face. Il a les mains jointes et le regard tourné vers le ciel. Composition sage, mais froide; belle chair, mais peu d'expression; point d'humeur; draperie lourde, mains trop petites; barbe bien peignée, qui n'est ni d'un apôtre, ni d'un pénitent. Nulle étincelle de verve. Chose commune. Et pourquoi ne pas débrailler ce saint? pourquoi n'en vois-je ni la poitrine, ni le cou? pourquoi ne pas élever ces mains jointes? elles en auraient eu plus d'expression, et la draperie des bras, retombant, me les aurait montrés nus. Ces sortes de têtes comportent

de l'exagération, de la poésie, et malheureusement La Grenée n'en a point. Lui en viendra-t-il? Je le souhaite, afin qu'il ne lui manque rien [1].

DESHAYS.

Ce peintre n'est plus. C'est celui-là qui avait du feu, de l'imagination et de la verve! C'est celui-là qui savait montrer une scène tragique, et y jeter de ces incidents qui font frissonner, et faire sortir l'atrocité des caractères par l'opposition naturelle et bien ménagée des natures innocentes et douces! C'est celui-là qui était vraiment poëte! Né libertin, il est mort victime du plaisir. Ses dernières productions sont faibles et prouvent l'état misérable de sa santé quand il s'en occupa.

31. LA CONVERSION DE SAINT PAUL.

S'il y eut jamais un grand sujet de tableau, c'est *la Conversion de saint Paul.* Je dirais à un peintre : Te sens-tu cette tête qui conçoit une grande scène et qui sait la disposer d'une manière étonnante? sais-tu faire descendre le feu du ciel, et renverser d'effroi des hommes et des chevaux? as-tu dans ton imagination les visages divers de la terreur? et la magie du clair-obscur, l'as-tu jamais possédée? Prends ton pinceau, et représente-moi l'aventure de Saul sur le chemin de Damas.

On voit dans le tableau de Deshays Saul renversé sur le devant du tableau ; ses pieds sont tournés vers le fond ; sa tête est plus basse que le reste de son corps ; il se soutient sur une de ses mains qui touche la terre ; son autre bras élevé semble chercher à garantir sa tête, et ses regards sont attachés sur le lieu d'où vient le péril.

Cette figure est belle, bien dessinée, bien hardie : c'est encore Deshays ; dans le reste, ce ne l'est plus. On conçoit que l'effet terrible de la lumière était une des parties principales d'une pareille composition ; et le peintre n'y a pas pensé. Il a bien répandu sur la gauche des soldats effrayés ; on en voit, à droite, un autre groupe autour du cheval abattu ; mais ces

1. Voyez, sur cet article, le *Salon de 1767*. (N.)

groupes sont froids et médiocres, n'attachent, ni n'intéressent. C'est la croupe énorme du cheval de Saul qui arrête et fixe le spectateur. Si l'on mesure cet animal énorme par la comparaison de sa grandeur avec celle du soldat qui s'en est saisi, il est plus gros que celui de la place Vendôme[1]. La couleur du tout est sale et pesante; et ce n'est, à vrai dire, qu'un lambeau de composition.

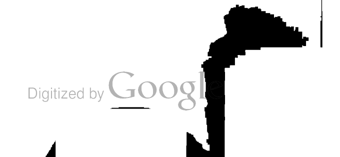
32. SAINT JÉRÔME ÉCRIVANT SUR LA MORT[2].

A droite, un ange qui vient à tire-d'aile, sonnant de la trompette, et qui passe. A gauche, le saint assis sur un quartier de roche, regardant et écoutant l'ange qui sonne et qui passe. A terre, autour de lui, une tête de mort et quelques vieux livres.

Deshays était bien malade quand il fit ce tableau. Plus de feu, plus de génie. Il a affecté le vieux, le crasseux, l'enfumé des tableaux d'il y a cent cinquante ans, dans son *Saul* et dans son *Saint Jérôme*. A cela près, le saint Jérôme est bien peint et très-bien dessiné; mais la composition en est pesante et engourdie. L'ange est vigoureux et sa tête belle : je le veux; mais il a les ailes ébouriffées, déchirées, mises à l'envers, une d'une couleur et l'autre d'une autre, et l'on dirait d'un ange de Milton, que le diable aurait malmené. Et puis, que signifie cet ange? Que veut dire ce saint qui le regarde et qui l'écoute? C'est réaliser autour d'un homme le fantôme de son imagination. Quelle misérable et pauvre idée! Que l'ange sonnât et passât, j'y consentirais; mais au lieu de lui donner une existence réelle, en attachant sur lui les regards du saint, il fallait me le montrer du visage, des bras, de la position, de caractère, dans la terreur que doit éprouver celui à qui toutes les misères de la fin dernière de l'homme sont présentes, qui les voit, qui en est consterné, et c'est ce qu'aurait fait Deshays dans un autre temps; car ce saint Jérôme que je demande, il l'avait dans sa tête.

1. La statue équestre de Louis XIV, par Bouchardon, était alors sur la place Vendôme; celle de Louis XV, par le même, ornait la place de ce nom. (Br.)

2. Ce tableau et le précédent étaient pour l'église Saint-Louis de Versailles.



33. ACHILLE, PRÈS D'ÊTRE SUBMERGÉ PAR LE SCAMANDRE ET LE SIMOÏS, EST SECOURU PAR JUNON ET PAR VULCAIN [1].

Au centre du tableau, Vulcain suspendu dans les airs, et tenant de chaque main un flambeau dont il secoue les flammes dans les eaux du Simoïs et du Scamandre ; il est debout et de face ; Junon derrière lui. Les deux fleuves, l'un penché sur son urne, couché et vu de face ; l'autre vu par le dos et debout, effrayés. Les nymphes de leurs rives fuyantes ; les eaux des fleuves bouillonnant dans leurs lits ; Achille luttant contre leurs vagues, et poursuivant un Troyen qu'il est prêt à frapper de son épée. On voit sur le sable des casquettes et des boucliers, restés à sec.

Ce sujet demandait une toile immense, et c'est un petit tableau. Le Vulcain a l'air d'un jeune homme ; rien de ce vigoureux et redoutable dieu des forges, des antres enflammés, du chef des cyclopes, de ce métallurgiste fait à manier la tenaille et le marteau, à vivre dans les fourneaux et à remuer et battre les masses de fer étincelantes : ce n'est pas ainsi que le vieux poëte l'a vu. Les fleuves sont durs, secs et décharnés. Cela est pensé chaudement, mais durement exécuté. Point d'air entre les objets, point de vapeur, point d'harmonie, point de liaison et de passage ; tout est cru et plaqué sur le devant. On demandait à une des petites filles de Van Loo, qui a cinq ans, ce que c'était que cela ; elle répondit : « Ma bonne, c'est un feu d'artifice ; » et c'est bien répondu. Pour exécuter ce morceau, il eût fallu fondre ensemble les talents de trois ou quatre grands maîtres ; il y avait des natures terribles, redoutables, à suspendre dans le vague de l'air ; les eaux bouillonnantes à élever en vapeur ; l'atmosphère à embraser ; les fleuves et les nymphes à effrayer ; les lits des fleuves à engorger de casques, de boucliers, de cadavres et de carquois ; Achille à submerger dans les eaux agitées, etc.

1. Ce dieu lance des feux qui dessèchent les fleuves. Ce tableau appartient à M. de Persennes. (Complément de la *Note du livret.*)

34. JUPITER ET ANTIOPE.

A gauche, Antiope nue, couchée à terre, endormie, la tête renversée en arrière, et le corps un peu relevé. A droite, Jupiter métamorphosé en faune : il s'approche doucement. A côté de lui, plus sur le fond, un petit Amour qui semble lui dire : *chut!* Derrière Jupiter, l'aigle perché, la foudre entre les pattes, le bec allongé, et comme s'intéressant à la scène.

L'Antiope est mauvaise. Jupiter s'est dédivinisé pour un bloc de plâtre ; sa tête est à faire; on n'y discerne ni bouche, ni yeux. C'est un nuage. Le Faune, avec son long visage et son menton qui ne finit point, et sa physionomie niaise, a l'air d'un sot. Il est faune, il est en présence d'une femme nue, et la luxure ne lui sort pas de la bouche, des yeux, des narines, de tous les pores de la peau, et je ne suis pas tenté de crier : « Antiope, réveillez-vous ; si vous dormez un moment de plus, vous... » C'est qu'elle n'est pas belle, et que je ne me soucie pas d'elle. Le fond est trop fort ; le satyre est dessiné comme il plaît à Dieu ; pas une vérité de nature. Et puis, oh ! La Grenée, où sont vos pieds, vos mains et vos chairs ?

35. L'ÉTUDE.

C'est une femme assise devant une table ; on la voit de profil ; elle médite ; elle va écrire. Sa table est éclairée par un œil-de-bœuf. Il y a autour d'elle des papiers, des livres, un globe, une lampe. La tête n'est pas belle, mais elle est bien coiffée. Son linge tombe à merveille de dessus les épaules de la figure ; et ce négligé est d'esprit. Ce tableau ne vous mécontentera pas, si vous ne vous rappelez pas la *Mélancolie* du Feti.

36. 37. DEUX ESQUISSES, L'UNE REPRÉSENTANT LE COMTE DE COMMINGES A LA TRAPPE ; L'AUTRE, ARTÉMISE AU TOMBEAU DE SON MARI.

Oh ! ma foi, on retrouve ici le génie de l'homme en entier. Ces deux esquisses sont excellentes ; la première est pleine de verve, d'intérêt et de pathétique. Le supérieur de la Trappe est

debout ; à ses pieds, Adélaïde mourante et couchée sur la cendre ; le comte prosterné, et lui baisant la main ; à droite, du côté de l'abbé, groupes de moines étonnés ; autour du comte, autres groupes de moines étonnés ; plus à gauche, sur le fond, deux moines étonnés regardant la scène. Ajoutez à cela quelque part un tombeau. Regardez les caractères et les actions de ces moines ; et puis vous direz : « C'est cela qui est vrai. La marquise de Tencin en a fait le roman[1], Deshays en a fait l'histoire. »

37. ARTÉMISE AU TOMBEAU DE MAUSOLE.

Ludentis speciem dabit, et torquebitur. . . . .

Toute cette composition est bien triste, bien lugubre, bien sépulcrale. Elle imprime de l'admiration, de la douleur, de la terreur et du respect. La nuit y est profonde, un rayon de lumière ajouterait à son horreur, et même à son obscurité, et n'en détruirait pas l'effet, le silence. La lumière entre les mains de l'homme de génie est propre aux impressions opposées : grande, douce, graduée, générale et large, chaque objet la partageant également ou proportionnellement à son exposition et à sa distance au corps lumineux, ou répand la joie, ou l'accroît, ou se réduit à un pur technique, qui montre la science de l'artiste, sans affaiblir ni favoriser l'impression de la chose. Rassemblée sur un seul endroit, sur le visage d'un moribond, elle redouble l'effroi, elle fait sentir les ténèbres environnantes. Ici, elle vient de la gauche, rare, faible, et ne fait qu'effleurer la surface des premiers objets. La droite ne se discerne qu'à la lueur d'un brasier sur lequel on brûle des parfums, et d'une lampe sépulcrale suspendue au haut du monument. Toutes les lumières, artificielles en général, celles des feux, des lampes, des torches, des flambeaux, sombres et rougeâtres, liées avec les idées de nuit, de morts, de revenants, de sorciers, de sépulcres, de cimetières, de cavernes, de temples, de tombeaux, de scènes secrètes, de factions, de complots, de crimes, d'exécutions, d'enterrements, d'assassinats, portent avec elles

1. *Mémoires du comte de Comminges*, 1735, in-12. La Haye (Paris). La marquise avait eu pour collaborateurs d'Argental et Pon -de-Veyle.

de la tristesse. Elles sont incertaines, ondulantes, et semblent, par ces ondulations continues sur les visages, annoncer l'inconstance des passions douces et ajouter à l'expression des passions funestes.

Le tombeau de Mausole occupe la droite. Au pied du tombeau, sur le devant, une femme brûle des parfums dans une poêle ardente. Derrière cette femme, sur un plan plus enfoncé, on voit quelques gardes. Du haut du tombeau, tout à fait à droite, descend une grande draperie. Sur un plan très-éloigné, à une certaine hauteur, le peintre a placé une femme pleurante. Au-dessus de sa tête et du mausolée, il a suspendu une lampe ; cette lumière, tombant d'en haut, met tous les objets inclinés dans la demi-teinte.

Artémise, placée devant le monument, est agenouillée sur un coussin. Le haut de son corps est penché, elle embrasse de ses deux mains l'urne qui renferme la cendre chérie. Sa tête, pleine de douleur, est inclinée de côté sur cette urne. Un vase funéraire est à ses pieds ; et derrière elle, sur le fond, s'élève une colonne qui fait partie du monument.

Deux compagnes de sa douleur l'ont suivie au tombeau ; elles sont placées derrière ; l'une est debout, entre celle-ci et Artémise ; l'autre est accroupie. Toutes les deux ont bien le caractère du désespoir ; cette dernière surtout, dont la tête est relevée vers le ciel. Imaginez cette tête éplorée et éclairée de la lumière de la lampe placée au haut du monument. Il y a à côté de ces femmes, à terre, un coussin ; et derrière elles, sur le fond, des gardes et des soldats.

Mais pour sentir tout l'effet, tout le lugubre de cette composition, il faut voir comme ces figures sont drapées ; la négligence, le volume, le désordre qui y règnent. Cela est presque impossible à décrire. Je n'ai jamais mieux couçu combien cette partie, qui passe communément pour assez indifférente à l'art, était énergique, supposait de goût, de poésie et même de génie.

L'Artémise est habillée d'une manière inconcevable. Ce grand lambeau de draperie, ramené sur la tête, tombant en larges plis sur le devant, et se déployant sur le [illegible] visage tourné vers le fond, laissant voir et [illegible] même temps toute la partie de sa tête expos[illegible] est de la plus grande manière, et produit le p[illegible]

cette femme a l'air grand, touchant, triste et noble! qu'elle est belle! qu'elle a de grâces! car toute sa personne se discerne sous sa draperie! Quel caractère cette pittoresque draperie donne à sa tête et à ses bras! qu'elle est bien posée! qu'elle embrasse bien tendrement tout ce qui reste de ce qui lui fut cher!

Belle, très-belle composition; beau poëme. L'affliction, la tristesse, la douleur, s'en élancent vers l'âme de tout côté. Lorsque je me rappelle cette esquisse, et en même temps nos scènes sépulcrales de théâtre, nos Artémises de coulisse, et leurs confidentes poudrées, frisées, en panier, avec le grand mouchoir blanc à la main, je jure sur mon âme que je ne verrai jamais ces insipides parades de la tristesse; et je tiendrai parole.

Deshays composa cette esquisse dans les derniers moments de sa vie. Le froid de la mort allait glacer ses mains, et rendre le crayon défaillant entre ses doigts; mais la particule éternelle, divine, avait toute son énergie. Archimède voulut que la sphère inscrite au cylindre fût gravée sur son tombeau : il faudrait graver cette esquisse sur celui de Deshays. Mais à propos, mon ami, savez-vous que M. le chevalier Pierre s'est offert amicalement à terminer celle du comte de Comminges? Lorsque Apelle fut mort, il ne se trouva personne qui osât achever la *Vénus* qu'il avait commencée. Nous avons, comme vous voyez, des artistes qui sentent mieux leur force; c'est une douce et belle chose que le témoignage de notre propre conscience nous rend de notre mérite! Sans plaisanter, Pierre a fait une chose honnête; il a proposé au ministre de peindre la chapelle des Invalides sur les esquisses de Van Loo. J'avais oublié ce trait, qui n'est pas vain[1].

J'ai vu naître et mourir Deshays. J'ai vu tout ce qu'il a produit de grandes compositions : son *Saint André adorant sa croix*; le même *conduit au martyre*; son insolent et sublime *Saint Victor bravant le proconsul et renversant les idoles*. Deshays avait conçu qu'un militaire fanatique, un homme exposant par état sa vie pour un autre homme, devait avoir un caractère particulier, lorsqu'il s'agissait de la gloire de son Dieu. J'ai vu son

1. Ce dernier mot est un sarcasme sanglant contre le présomptueux M. Pierre. (*Note manuscrite de Naigeon le jeune.*)

Saint Benoît moribond à la sainte table; sa *Tentation de Joseph*, où il avait osé montrer le Joseph homme, et non une bête brute; son *Mariage de la Vierge*, beau dans un temple, quoique le costume demandât qu'il fût célébré dans une chambre. Deshays avait l'imagination étendue et hardie. C'était un faiseur de grandes machines qu'on retrouve malade, agonisant; mais qu'on retrouve encore dans son *Saint Jérôme méditant sur la fin dernière*, son *Saul renversé sur le chemin de Damas*, et son *Achille luttant contre les eaux du Simoïs et du Scamandre*, ouvrages chauds de projet et de pratique. Sa manière est grande, fière et noble. C'est lui qui entendait la distribution des plans, et qui savait donner un aspect pittoresque aux figures, et de l'effet à l'ordonnance! Il avait le dessin ferme, ressenti, fortement articulé, un peu carré; il sacrifiait sans balancer les détails à l'ensemble. On rencontre dans ses ouvrages de grandes parties d'ombres, des repos qui soulagent l'œil et jettent de la clarté. Sans finesses, sans précieux, son coloris est solide, vigoureux et propre à son genre. On reproche toutefois à ses hommes des tons jaunâtres et d'un rouge presque pur, et à ses femmes, une fraîcheur un peu fardée. Son Joseph a bien fait voir que la grâce et la volupté ne lui étaient point étrangères; mais sa grâce et sa volupté conservent quelque chose de sévère et de noble. Les dessins qu'il a laissés achèvent de donner une haute idée de son talent; le goût, la pâte moelleuse du crayon, et la chaleur, y font pardonner les incorrections et les formes outrées. On parle d'études de têtes, qu'il a dessinées avec tant d'art et de sentiment, qu'elles peuvent entrer dans les mêmes portefeuilles, avec les restes des plus grands maîtres. On avait conçu de Deshays les plus grandes espérances; et il a été regretté. Van Loo avait plus de technique; mais il n'était pas à comparer à Deshays pour la partie idéale et de génie. Son père, mauvais peintre à Rouen, sa patrie, lui mit le crayon à la main; il étudia ccessivement sous Collin de Vermont, Restout, Boucher et n Loo. Il risquait de perdre, sous Boucher, tout le fruit des çons des autres, la sagesse et la grandeur de l'ordonnance, ntelligence de la lumière et des ombres, l'effet des grandes sses et leur imposant. Le plaisir dissipa ses premières années; pendant il gagna le prix de l'Académie et partit pour Rome. silence et la tristesse de cette villace lui déplurent, [illegible]

ennuya. Dans l'impossibilité de revenir à Paris chercher la dissipation nécessaire à un caractère bouillant comme le sien, le voilà qui se livre à l'examen des chefs-d'œuvre de l'art, et son génie qui se réveille. Il revient à Paris, il épouse la fille aînée de Boucher. Le mariage ne change pas les mauvaises mœurs : il meurt âgé de trente-cinq ans, victime de ses goûts inconsidérés. Lorsque je compare le peu de temps que nous donnons au travail, avec les progrès surprenants que nous faisons, je pense qu'un homme d'une capacité commune, mais d'un tempérament fort et robuste, qui prendrait les livres à cinq heures du matin, et qui ne les quitterait qu'à neuf du soir, littérateur comme on est chaudronnier, saurait à quarante-cinq ans tout ce qu'il est possible de savoir.

BACHELIER.

39. LA CHARITÉ ROMAINE. CIMON DANS LA PRISON, ALLAITÉ PAR SA FILLE[1].

Monsieur Bachelier, il est écrit : *Nil facies, invita Minerva.* On ne viole guère d'autres femmes; mais Minerve, point. La sévère et stricte déesse vous a dit : « Et lorsque vous assommez Abel avec une mâchoire d'âne, et lorsque vous saisissez notre Sauveur, bien malheureux de retomber entre vos mains au sortir de celles des Juifs, et en cent occasions tu ne feras rien qui vaille, on ne me viole point. » Vous vous êtes assez vainement tourmenté, que ne revenez-vous à vos fleurs et à vos animaux? Voyez alors comme Minerve vous sourit; comme les fleurs s'épanouissent sur votre toile, comme ce cheval bondit et rue; comme ces chiens aboient, mordent et déchirent! Prenez-y garde, Minerve vous abandonnera tout à fait. Vous ne saurez pas peindre l'histoire; et lorsque vous voudrez peindre des fleurs et des animaux, et que vous appellerez Minerve, Minerve, dépitée contre un enfant qui n'en veut faire qu'à sa tête, ne

1. Tableau de 4 pieds de haut sur 3 de large. — Actuellement au Louvre, n° 4 de l'École française. Ce tableau avait remplacé en 1764, dans les salles de l'ancienne Académie de peinture, le tableau de réception de Bachelier : *la Mort d'Abel*, qu'il avait été autorisé à retirer. Il y en a une petite gravure sur bois dans l'article *Bachelier* de l'*Histoire des Peintres*, de M. Ch. Blanc.

reviendra pas; et vos fleurs seront pâles, ternes, flétries, passées; vos animaux n'auront plus ni action ni vérité; et ils seront aussi froids, aussi maussades que vos personnages humains. Je crains bien, même, que ma prophétie ne soit déjà à demi accomplie. Vous cherchez des effets singuliers et bizarres; ce qui marque toujours la stérilité d'idées et le défaut de génie. Dans cette *Charité romaine*, vous avez voulu faire un tour de force, en éclairant votre toile par une lumière d'en haut; quand vous y auriez réussi à tenir tous les artistes suspendus d'admiration, cela n'eût point empêché l'homme de goût, en vous mettant sur la ligne de Rembrandt, une fois, sans conséquence, d'examiner la situation de vos personnages, le dessin, le caractère, les passions, les expressions, les têtes, les chairs, la couleur, les draperies, et de vous dire, en hochant de la tête : *Nil facies*.

La *Charité romaine* de Bachelier n'a que deux figures; une femme qui est descendue au fond d'un cachot pour y nourrir, du lait de ses mamelles, un vieillard condamné à y périr de la faim. La femme est assise; on la voit de face : elle est penchée sur le vieillard qui est étendu à ses pieds, la tête posée sur ses genoux, et qu'elle allaite, on ne sait pas trop comment, car l'attitude n'est pas commode pour cette action. Cette scène est éclairée par un seul jour qui tombe du haut d'une voûte percée.

Ce jour a placé la tête de cette femme dans la demi-teinte ou dans l'ombre. L'artiste a eu beau se tourmenter, se désespérer, sa tête est devenue ronde et noirâtre, couleur et forme qui, jointes à un nez aquilin ou droit, lui donnent la physionomie bizarre de l'enfant d'une Mexicaine qui a couché avec un Européen, et où les traits caractéristiques des deux nations sont brouillés.

Vous avez voulu que votre vieillard fût maigre, sec et décharné, moribond, et vous l'avez rendu hideux à faire peur. La touche extrêmement dure de sa tête, ces os proéminents, ce front étroit, cette barbe hérissée, lui ôtent la figure humaine; son cou, ses bras, ses jambes ont beau réclamer, on le prend pour un monstre, pour l'hyène, pour tout ce qu'on veut, excepté pour un homme; et cette femme qui [illegible]
secrétaire de l'Académie, quelle bête c' [illegible]

mal. Pour la couleur et le dessin, si c'était l'imitation d'un grand pain d'épice, ce serait un chef-d'œuvre. Mais, dans le vrai, c'est une belle pièce de chamois jaune artistement ajustée sur un squelette ouaté par-ci par-là. Pour votre femme, le bras en est mal dessiné; le raccourci ne s'en sent pas; ses mains sont mesquines; celle qui soutient la tête ne se discerne point; et ce genou, sur lequel la tête de votre vilaine bête humaine est posée, d'où vient-il? à qui appartient-il? Vous ne savez pas seulement imiter le fer; car la chaîne qui attache cet homme n'en est pas.

La seule chose que vous ayez bien faite sans le savoir, c'est de n'avoir donné à votre vieillard et à votre femme aucun pressentiment qu'on les observe. Cette frayeur dénature le sujet, en ôte l'intérêt, le pathétique, et ce n'est plus une charité. Ce n'est pas au moins qu'on ne pût très-bien ouvrir une fenêtre grillée sur le cachot, et même placer un soldat, un espion à cette fenêtre; mais si le peintre a du génie, ce soldat ne sera aperçu ni du vieillard, ni de la femme qui l'allaite. Il ne le sera que du spectateur, qui retrouvera sur son visage l'impression qu'il éprouve, l'étonnement, l'admiration et la joie; et pour vous dire un petit mot consolant, je suis encore moins choqué de votre hideux vieillard que du vieillard titonisé de M. La Grenée, parce qu'une chose hideuse me blesse moins qu'une petite chose. Votre idée du moins était forte. Votre femme n'est point cette femme à joues larges, à visage long et sévère, à belles et grandes mamelles que je désire; mais ce n'est pas non plus une jeune fillette qui prétende à l'élégance et à la belle gorge.

Encore une fois, je vous le répète, le goût de l'extraordinaire est le caractère de la médiocrité. Quand on désespère de faire une chose belle, naturelle et simple, on en tente une bizarre. Croyez-moi, revenez au jasmin, à la jonquille, à la tubéreuse, au raisin; et craignez de m'avoir cru trop tard. C'est un peintre unique dans son genre que ce Rembrandt! Laissez là le Rembrandt, qui a tout sacrifié à la magie du clair-obscur. Il a fallu posséder cette qualité au degré le plus éminent pour en obtenir le pardon du noir, de l'enfumé, de la dureté, et des autres défauts qui en ont été des suites nécessaires. Et puis, ce Rembrandt dessinait : il avait une touche; et

quelle touche! des expressions, des caractères! Et tout cela, l'aurez-vous? quand l'aurez-vous?

40. UN ENFANT ENDORMI[1].

Il est étendu sur le dos; sa chemise, retroussée jusque sous le menton, montre un si énorme ventre, si tendu, qu'on craint qu'il n'aille crever. Il a une jambe nue, et l'autre chaussée. La chaussure de la jambe nue est à côté de lui; l'autre jambe est élevée, et pose sur je ne sais quoi de rond et de creux. On m'a dit que c'était la partie de son vêtement que nous appelons un corps. Une guirlande de raisins serpente sur ses cuisses et autour de lui. Il en a un plein panier derrière sa tête.

Mauvais tableau, *an insignificant thing*, dirait un Anglais. Cet enfant est un petit pourcelet, qui a tant mangé de raisins qu'il n'en peut plus, et qu'il est près d'en crever. Oui, voilà ce que le peintre a voulu faire; mais il a fait un enfant noyé, et dont le ventre s'est distendu par un long séjour au fond de l'eau. J'en appelle à la couleur livide. Il ne dort pas, il est mort; qu'on aille avertir ses parents; qu'on fouette ses petits frères, afin que le même accident ne leur arrive pas; qu'on enterre celui-ci, et qu'il n'en soit plus parlé.

41. TABLEAU DE FRUITS DANS UN PANIER, ÉCLAIRÉS PAR UNE BOUGIE.

A droite, sur une table, on voit un panier de fruits. On a lié à la partie supérieure de l'anse un gros bouquet de fleurs. Il y a à côté du panier une bougie allumée dans son flambeau. Autour du flambeau, des poires et des raisins[2].

Bel effet de lumière, certainement. Tableau piquant. Travail difficile et achevé avec succès. Morceau vigoureux de couleur et de touche. C'est la vérité. Mais il faut avouer qu'on s'est bien fatigué pour ôter à ces fleurs leur éclat, les dépouiller de

1. Tableau de 2 pieds 6 pouces sur 2 pieds.

2. Cette description se rapporte à celle d'un tableau vendu 59 francs, vente du marquis de Menars (Marigny) en 1782. Le livret dit, en effet, que ce tableau lui appartenait. Cependant l'*Histoire des Peintres* croit que le tableau de Bachelier de cette vente avait été peint en 1760, et remplace les poires par des pêches.

leur velouté, et priver ces fruits de leur fraîcheur et de cette vapeur humide et légère qui les couvrait; car voilà l'effet de la lumière artificielle. J'excuserais bien, si je voulais, le choix de cet instant. Ce serait une partie de la collation de quelques amis que l'artiste avait rassemblés le soir autour de la même table; les amis s'en sont allés; et le peintre a passé le reste de la nuit à peindre les restes du dessert. Ce gros bouquet de fleurs a été attaché à l'anse du panier, après coup, de fantaisie. S'il y eût été auparavant, on n'aurait su par où le prendre pour l'apporter. La lumière bleuâtre de la bougie se mêlant au vert jaunâtre de ces poires, les a teintes d'un vert cru, sourd et foncé qui ôte l'envie d'en manger. Belle chose pourtant, mais un peu bizarre.

42. DEUX TABLEAUX REPRÉSENTANT DES FLEURS DANS DES VASES[1].

Ces vases regorgent de fleurs. Ils sont sans goût; et les fleurs y sont disposées sans élégance. Il y a quelques fruits répandus autour. Eh bien, monsieur Bachelier, ne vous l'avais-je pas bien dit? Minerve s'est retirée; et qui sait si elle reviendra? Ces tableaux sont froids et faibles de couleur. Vos fleurs n'ont plus la même beauté; et tout cela reste fade et blanchâtre sur le fond, qui est un ciel.

43. TABLEAUX PEINTS AVEC DE NOUVEAUX PASTELS PRÉPARÉS A L'HUILE.

On voit dans un de ces tableaux une femme, le coude appuyé sur une table où il y a des plumes, de l'encre et du papier. Elle présente une lettre fermée à une esclave debout. L'esclave a de l'humeur, de la mauvaise, s'entend, et non de l'humeur de peintre. Elle ne paraît pas disposée à obéir à sa maîtresse. La maîtresse a l'air un peu maussade, et l'esclave l'est beaucoup.

Monsieur Bachelier, laissez là votre secret, et allez remercier M. Chardin, qui a eu celui de si bien cacher votre tableau que personne que moi ne l'a vu.

1. Ils ont 4 pieds 6 pouces de large sur 3 pieds de haut.

Il me semble que quand on prend le pinceau, il faudrait avoir quelque idée forte, ingénieuse, délicate ou piquante, et se proposer quelque effet, quelque impression. Donner une lettre à porter est une action si commune qu'il faut absolument la relever par quelque circonstance particulière, ou par une exécution supérieure. Il y a bien peu d'artistes qui aient des idées; et il n'y en a presque pas un seul qui puisse s'en passer. Oui, sans doute, il est permis à Chardin de montrer une cuisine, avec une servante penchée sur son tonneau et rinçant sa vaisselle; mais il faut voir comme l'action de cette servante est vraie, comme son juste dessine le haut de sa figure, et comme les plis de ce cotillon dessinent tout ce qui est dessous. Il faut voir la vérité étonnante de tous les ustensiles de ménage, et la couleur et l'harmonie de toute la petite composition. Point de milieu, ou des idées intéressantes, un sujet original, ou un faire étonnant; le mieux serait de réunir les deux, et la pensée piquante et l'exécution heureuse. Si le sublime du technique n'y était pas, l'idéal de Chardin serait misérable. Retenez bien cela, monsieur Bachelier.

CHALLE.

44. HECTOR REPROCHANT A PARIS SA LACHETÉ.

Pâris et Ménélas se rencontrent dans la mêlée. Ils en viennent aux mains. Le combat n'était pas égal. Pâris allait périr, et Ménélas être vengé, lorsque Vénus enlève Pâris et le transporte à côté d'Hélène. On offre un sacrifice à la déesse, en action de grâce de la conservation de Pâris. Des femmes brûlent des parfums sur un autel; d'autres sont occupées à former un concert qu'elles suspendent à la vue d'Hector. Pour juger si l'Hector de Challe est l'Hector d'Homère, voyons si le discours que le vieux poëte a fait tenir à son personnage, conviendrait par hasard au personnage de notre peintre. Voici comment Hector parle à Pâris dans l'*Iliade*.

« Malheureux! qui n'as pour toi que ta beauté, indigne et vil séducteur de femmes, plût aux dieux que tu ne fusses jamais né, ou que tu fusses mort au berceau! Et ne vaudrait-il pas mieux cent fois que ce souhait fût accompli, que de te voir déshonoré? N'entends-tu pas d'ici les ris insultants et la raillerie

amère de ces Grecs? Ils te jugeaient sur l'apparence; ils te croyaient une âme et du courage; et tu n'as rien de cela. Le beau projet que de passer les mers, pour corrompre des étrangères et entraîner les compagnons de ton voyage dans la même débauche! Il sied bien à un lâche tel que toi d'enlever à un brave homme sa femme! La suite de ta perfidie, c'est d'accabler ton père de douleur, d'attirer mille maux sur ta famille, sur tout un peuple, et de te couvrir d'ignominie. Que n'attendais-tu ce Ménélas que tu as si bassement outragé? Tu aurais connu quel homme c'était. Tu aurais vu à quoi t'auraient servi et cette beauté dont tu es si vain, et cet art de jouer de la flûte, et ces charmes que tu tiens de la déesse qui te protége, et cette longue chevelure, lorsqu'elle aurait été traînée dans la poussière. Je n'entends rien à la patience des Troyens. S'ils n'étaient pas aussi pusillanimes que des enfants, il y a longtemps qu'ils t'auraient accablé de pierres; et que tu aurais reçu la digne récompense des maux que tu attires sur leurs têtes. » (*Iliade*, chant III.)

Quelle force! quelle vérité! C'est ainsi que parle l'Hector du vieil Homère. Otez, ajoutez un mot à ce discours, si vous l'osez... Et notre tableau?... Je vous entends; mais m'était-il permis de passer devant la statue de mon dieu, sans la saluer? Homère salué, j'en viens à M. Challe. Mais comment vous rendrai-je la confusion de tous ces objets, la fausse somptuosité de ce palais, la pauvre richesse de toute cette composition?

La toile offre d'abord un des appartements du palais de Priam; c'est un des plus riches, mais non du meilleur goût. Un grand vestibule en marbre de toutes couleurs s'ouvre sur le fond, un peu vers la droite. Hector seul occupe le milieu de la toile. Il a le visage tourné sur Pâris et sur Hélène. Il parle ou il écoute; je ne sais lequel des deux. Derrière lui, vers la gauche, deux femmes qui paraissent étonnées. Est-ce de sa présence ou de son discours? je n'en sais rien. Entre Hector et ces femmes, un groupe nombreux d'autres femmes étendues à terre, tenant différents instruments dans leurs mains, et dont la venue d'Hector a suspendu le concert. Sur un plan plus proche du devant de la toile, Hélène et Pâris: Pâris nonchalamment couché, et Hélène assise à côté de lui. Derrière Pâris, trois

femmes ajustant sa tête, qui devrait être charmante. Les concertantes ont eu l'honnêteté de faire taire leurs instruments; celles-ci continuent la toilette de Pâris. Derrière Hélène et Pâris, d'autres femmes, les yeux fixés sur Hector... Aurez-vous bientôt fini? dites-vous... Attendez, attendez; vous n'y êtes pas. Sur un plan plus élevé, tout à fait sur la gauche, Vénus et son fils, apparemment sur un autel. A l'extrémité de la toile et sur le devant quelques jeunes filles... M'avez-vous suivi? cela s'est-il arrangé dans votre tête? Eh bien! vous connaissez le côté gauche du tableau. Voici le côté droit... Je vous ai parlé d'un beau vestibule qui s'ouvre sur le fond. A côté de ce vestibule, imaginez une niche. Placez dans cette niche une figure, celle que vous voudrez. Élevez là un autel rond. Allumez sur cet autel un brasier ardent. Qu'une femme debout jette sur ce brasier des parfums. Accroupissez à ses pieds une autre femme qui tienne un pigeon, qu'on va sacrifier sans doute. Placez sa cage à pigeon à côté d'elle. Répandez autour de ces femmes, et vers les suivantes, quelques pièces d'étoffes et de tapisseries. Asseyez à terre une femme, et supposez auprès d'elle des pelotons de laine. Celle-ci a l'air de se moquer d'Hector et de ses remontrances. Elle regarde Hélène, et paraît, ou envier son sort, ou approuver ses discours, si c'est elle qui parle. Continuez à tourner autour de l'autel, et vous trouverez trois femmes, dont deux ne semblent pas non plus dédaigner le sort et les raisons de leur maîtresse. Pour la troisième, elle fait ce qu'on appelle en peinture boucher un trou... Ah! mon ami, je respire; et vous aussi sans doute... Il faut, en vérité, que j'aie une imagination bien complaisante, pour s'être chargée de tout cela. Et vous espérez peut-être que je vais vous faire la critique détaillée de ce monde? Oh! que non; vous voulez que je finisse, et nous ne finirions jamais. Au reste, comptez que cette description est exacte; à peu de chose près, c'est un tour de force... de ma part s'entend.

Commençons par Hector. *Eheu, quantum mutatus ab illo Hectore, qui quondam, etc*... Quelle différence entre cet Hector et celui du poëte! Il est raide, il est froid; il ne se doute seulement pas du discours qu'il a à tenir. Où est la colère? où est l'indignation? où est le mépris? Dans le poète, mon ami. C'est un Hector bien académiquement posé, ramenant bien un de

ses bras vers l'autel, pour contraster avec le corps. Le discours d'Homère aurait inspiré, à tout autre que Challe, une attitude, une action vraie. C'est un pauvre comédien de campagne; et puis il est de la plus mauvaise couleur et fait pour discorder.

Et ce Pâris, il n'est guère moins changé. Est-ce là celui que Vénus avait doué de la beauté, qui avait les charmes et la grâce, et dont la chevelure enlaçait tous les cœurs?

Hélène est pâle, blafarde, tirée, sucée, l'air d'une catin usée et malsaine. Je veux mourir si je me fiais à cette femme; elle a des taches verdâtres et livides. Lorsque Priam la fit appeler, et qu'elle se présenta devant les vieillards troyens, au lieu de s'écrier tout d'une voix : « Ah! qu'elle est belle! Mais regardez-la; elle ressemble aux immortelles, jusqu'à inspirer la vénération comme elles; » s'ils avaient vu celle de Challe, ils auraient dit : « Ce n'est que cela; qu'on la rende bien vite; elle ne tardera pas à nous venger de nos ennemis. » Puis se tournant vers Priam, ils auraient ajouté à voix basse : « Vous ne feriez pas mal de consulter, sur la santé de votre jeune libertine, le Keyser[1] de Pergame. »

Les armes de Pâris sont si près d'elle, qu'on la croirait assise dessus. Les femmes qui l'environnent tiennent de sa couleur et me sont tout aussi suspectes.

Et puis, ni pieds ni mains dessinés : des têtes plus ignobles! Le tout un modèle de dissonance et d'enharmonie à proposer aux élèves. Nulle unité d'intérêt. On ne sait à qui entendre. Entre les figures, les unes sont à l'Hector; les autres à Hélène; et moi, à rien. Serviteur à M. Challe.

Vous savez du reste ce que je pense du fond, de la décoration et de l'architecture.

Comme si les défauts de cette composition ne sortaient pas assez d'eux-mêmes, imaginez que cet espiègle de Chardin a placé du même côté, et à la même hauteur, deux morceaux de Vernet et cinq morceaux de lui, qui sont autant de chefs-d'œuvre de vérité, de couleur et d'harmonie. Monsieur Chardin, on ne fait pas de ces tours-là à un confrère; vous n'avez pas besoin de ce repoussoir, pour vous faire venir en avant.

1. M. de Keyser avait un secret contre les maladies vénériennes. Il venait de le vendre au roi en 1762.

Le tableau de Challe a dix-huit pieds de large sur douze de haut; c'est, ma foi, une des plus grandes sottises qu'on ait jamais faites en peinture. Mais ce pauvre Challe n'est plus jeune. Dites-moi donc ce que nous en pourrions faire; car je ne saurais plus souffrir qu'il peigne. Je sais bien que vous autres défenseurs de la *Fable des Abeilles*[1], vous me direz que cela enrichit le marchand de toile, le marchand de couleurs, etc. Au diable les sophistes; il n'y a rien de bien ni de mal avec eux. Ils devraient être gagés par la Providence.

CHARDIN.

Vous venez à temps, Chardin, pour récréer mes yeux, que votre confrère Challe avait mortellement affligés. Vous revoilà donc, grand magicien avec vos compositions muettes! Qu'elles parlent éloquemment à l'artiste! Tout ce qu'elles lui disent sur l'imitation de la nature, la science de la couleur, et l'harmonie! Comme l'air circule autour de ces objets! La lumière du soleil ne sauve pas mieux les disparates des êtres qu'elle éclaire. C'est celui-là qui ne connaît guère de couleurs amies, de couleurs ennemies!

S'il est vrai, comme le disent les philosophes, qu'il n'y a de réel que nos sensations; que ni le vide de l'espace, ni la solidité même des corps n'est peut-être rien en elle-même de ce que nous éprouvons; qu'ils m'apprennent, ces philosophes, quelle différence il y a pour eux, à quatre pieds de tes tableaux, entre le Créateur et toi.

Chardin est si vrai, si vrai, si harmonieux, que quoiqu'on ne voie sur sa toile que la nature inanimée, des vases, des bouteilles, du pain, du vin, de l'eau, des raisins, des fruits, des pâtés, il se soutient et peut-être vous enlève à deux des plus beaux Vernet, à côté desquels il n'a pas balancé de se mettre. C'est, mon ami, comme dans l'univers, où la présence d'un homme, d'un cheval, d'un animal, ne détruit point l'effet d'un bout de roche, d'un arbre, d'un ruisseau. Le ruisseau, l'arbre, le bout de roche intéressent moins sans doute que l'homme, la femme, le cheval, l'animal; mais ils sont également vrais.

1. Ouvrage de Mandeville où il est démontré que les vices des particuliers servent au bien général. Déjà cité par Diderot.

Il faut, mon ami, que je vous communique une idée qui me vient, et qui peut-être ne me reviendrait pas dans un autre moment; c'est que cette peinture qu'on appelle de genre, devrait être celle des vieillards ou de ceux qui sont nés vieux. Elle ne demande que de l'étude et de la patience. Nulle verve, peu de génie, guère de poésie, beaucoup de technique et de vérité; et puis c'est tout. Or, vous savez que le temps où nous nous mettons à ce qu'on appelle, d'après l'usage plutôt que d'après l'expérience, la recherche de la vérité, la philosophie, est précisément celui où nos tempes grisonnent, et où nous aurions mauvaise grâce à écrire une lettre galante. Réfléchissez à cette ressemblance des philosophes avec les peintres de genre. Mais à propos, mon ami, de ces cheveux gris, j'en ai vu ce matin ma tête tout argentée; et je me suis écrié comme Sophocle, lorsque Socrate lui demandait comment allaient les amours : « *A domino agresti et furioso profugi*. J'échappe au maître sauvage et furieux. »

Je m'amuse ici à causer avec vous d'autant plus volontiers, que je ne vous dirai de Chardin qu'un seul mot; et le voici : choisissez son site; disposez sur ce site les objets comme je vais vous les indiquer, et soyez sûr que vous aurez vu ses tableaux.

Il a peint les *Attributs des sciences*, les *Attributs des arts*, ceux *de la musique* [1]; des *Rafraîchissements*, des *Fruits*, des *Animaux*. Il n'y a presque point à choisir; ils sont tous de la même perfection. Je vais vous les esquisser le plus rapidement que je pourrai.

45. LES ATTRIBUTS DES SCIENCES.

On voit sur une table couverte d'un tapis rougeâtre, en allant, je crois, de la droite à la gauche, des livres posés sur la tranche, un microscope, une clochette, un globe à demi caché

1. Ces sujets ont été plusieurs fois répétés avec des variantes par Chardin. M. Laperlier possédait les *Attributs des sciences* et les *Attributs des arts*, datés de 1731. Le Louvre possède les *Attributs des arts* datés de 1765, qui lui viennent du château de Choisy où étaient aussi placés comme dessus de portes les *Attributs des sciences* et ceux *de la musique*. Ces derniers appartiennent aujourd'hui à M. Eudoxe Marcille. Il y a en outre un tableau représentant les *Attributs des arts* à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg.

d'un rideau de taffetas vert, un thermomètre, un miroir concave sur son pied, une lorgnette avec son étui, des cartes roulées, un bout de télescope.

C'est la nature même, pour la vérité des formes et de la couleur, les objets se séparent les uns des autres, avancent, reculent, comme s'ils étaient réels; rien de plus harmonieux, et nulle confusion, malgré leur nombre et le petit espace.

46. LES ATTRIBUTS DES ARTS.

Ici ce sont des livres à plat, un vase antique, des dessins, des marteaux, des ciseaux, des règles, des compas, une statue en marbre, des pinceaux, des palettes, et autres objets analogues. Ils sont posés sur une espèce de balustrade. La statue est celle de la fontaine de Grenelle [1], le chef-d'œuvre de Bouchardon. Même vérité, même couleur, même harmonie.

47. LES ATTRIBUTS DE LA MUSIQUE [2].

Le peintre a répandu sur une table couverte d'un tapis rougeâtre, une foule d'objets divers, distribués de la manière la plus naturelle et la plus pittoresque; c'est un pupitre dressé; c'est devant ce pupitre un flambeau à deux branches; c'est par derrière une trompette et un cor de chasse, dont on voit le concave de la trompe par-dessus le pupitre; ce sont des hautbois, une mandore, des papiers de musique étalés, le manche d'un violon avec son archet, et des livres posés sur la tranche. Si un être animé malfaisant, un serpent, était peint aussi vrai, il effrayerait.

48. RAFRAICHISSEMENTS, FRUITS ET ANIMAUX.

Imaginez une fabrique carrée de pierre grisâtre, une espèce de fenêtre avec sa saillie et sa corniche. Jetez, avec le plus de noblesse et d'élégance que vous pourrez, une guirlande de gros verjus qui s'étende le long de la corniche, et qui retombe sur les deux côtés. Placez dans l'intérieur de la fenêtre un

1. Ce morceau de sculpture orne encore aujourd'hui la fontaine de la rue de Grenelle. (Br.)

2. Ces trois tableaux ont 3 pieds 10 pouces de large sur 3 pieds 10 pouces de haut.

verre plein de vin, une bouteille, un pain entamé, d'autres carafes qui rafraîchissent dans un seau de faïence, un cruchon de terre, des radis, des œufs frais, une salière, deux tasses à café servies et fumantes; et vous verrez le tableau de Chardin. Cette fabrique, de pierre large et unie, avec cette guirlande de verjus qui la décore, est de la plus grande beauté. C'est un modèle pour la façade d'un temple de Bacchus.

48. PENDANT DU PRÉCÉDENT TABLEAU.

La même fabrique de pierre; autour, une guirlande de gros raisins muscats blancs; en dedans, des pêches, des prunes, des carafes de limonade dans un seau de fer-blanc peint en vert. un citron pelé et coupé par le milieu, une corbeille pleine d'échaudés, un mouchoir de Masulipatam pendant en dehors, une carafe d'orgeat, avec un verre qui en est à moitié plein. Combien d'objets! quelle diversité de formes et de couleurs! Et cependant quelle harmonie! quel repos! Le mouchoir est d'une mollesse à étonner.

48. TROISIÈME TABLEAU DE RAFRAICHISSEMENTS A PLACER ENTRE LES DEUX PREMIERS.

S'il est vrai qu'un connaisseur ne puisse se dispenser d'avoir au moins un Chardin, qu'il s'empare de celui-ci : l'artiste commence à vieillir. Il a fait quelquefois aussi bien, jamais mieux. Suspendez par la patte un oiseau de rivière; sur un buffet au-dessous, supposez des biscuits entiers et rompus, un bocal bouché de liége et rempli d'olives, une jatte de la Chine peinte et couverte, un citron, une serviette déployée et jetée négligemment, un pâté sur un rondin de bois, avec un verre à moitié plein de vin. C'est là qu'on voit qu'il n'y a guère d'objets ingrats dans la nature, et que le point est de les rendre. Les biscuits sont jaunes, le bocal est vert, la serviette blanche, le vin rouge; et ce jaune, ce vert, ce blanc, ce rouge, mis en opposition, récréent l'œil par l'accord le plus parfait. Et ne croyez pas que cette harmonie soit le résultat d'une manière faible, douce et léchée; point du tout; c'est partout la touche la plus vigoureuse. Il est vrai que ces objets ne changent point

sous les yeux de l'artiste. Tels il les a vus un jour, tels il les retrouve le lendemain. Il n'en est pas ainsi de la nature animée. La constance n'est l'attribut que de la pierre.

49. UNE CORBEILLE DE RAISINS.

C'est tout le tableau; dispersez seulement autour de la corbeille quelques grains de raisins séparés, un macaron, une poire, et deux ou trois pommes d'api. On conviendra que des grains de raisins séparés, un macaron, des pommes d'api isolées, ne sont favorables ni de forme, ni de couleur; cependant qu'on voie le tableau de Chardin.

49. UN PANIER DE PRUNES.

Placez sur un banc de pierre un panier d'osier plein de prunes, auquel une méchante ficelle serve d'anse, et jetez autour, des noix, deux ou trois cerises, et quelques grapillons de raisin.

Cet homme est le premier coloriste du Salon, et peut-être un des premiers coloristes de la peinture. Je ne pardonne point à cet impertinent Webb, d'avoir écrit un traité de l'art, sans citer un seul Français. Je ne pardonne pas davantage à Hogarth d'avoir dit que l'École française n'avait pas même un médiocre coloriste. Vous en avez menti, monsieur Hogarth; c'est, de votre part, ignorance ou platitude. Je sais bien que votre nation a le tic de dédaigner un auteur impartial, qui ose parler de nous avec éloge; mais faut-il que vous fassiez bassement la cour à vos concitoyens, aux dépens de la vérité? Peignez, peignez mieux, si vous pouvez. Apprenez à dessiner et n'écrivez point. Nous avons, les Anglais et nous, deux manies bien diverses. La nôtre est de surfaire les productions anglaises; la leur est de déprécier les nôtres. Hogarth vivait encore il y a deux ans. Il avait séjourné en France; et il y a trente ans que Chardin est un grand coloriste.

Le faire de Chardin est particulier. Il a de commun avec la manière heurtée, que de près on ne sait ce que c'est, et qu'à mesure qu'on s'éloigne l'objet se crée, et finit par être celui de la nature même. Quelquefois aussi, il vous plaît presque égale-

ment de près et de loin. Cet homme est au-dessus de Greuze de toute la distance de la terre au ciel, mais en ce point seulement. Il n'a point de manière; je me trompe, il a la sienne. Mais puisqu'il a une manière sienne, il devrait être faux dans quelques circonstances, et il ne l'est jamais. Tâchez, mon ami, de vous expliquer cela. Connaissez-vous en littérature un style propre à tout? Le genre de peinture de Chardin est à la vérité le plus facile; mais aucun peintre vivant, pas même Vernet, n'est aussi parfait dans le sien.

Je me rappelle *deux paysages* de feu Deshays, dont je ne vous ai rien dit. C'est que ce n'est rien; c'est qu'ils sont tous les deux d'un dur, aussi dur... que ces derniers mots.

SERVANDONI [1].

Ce Servandoni est un homme que tout l'or du Pérou n'enrichirait pas. C'est le Panurge de Rabelais, qui avait quinze mille moyens d'amasser, et trente mille de dépenser. Grand machiniste, grand architecte, bon peintre, sublime décorateur, il n'y a aucun de ses talents qui ne lui ait valu des sommes immenses. Cependant il n'a rien et n'aura jamais rien. Le roi, la nation, le public, ont renoncé au projet de le sauver de la misère. On lui aime autant les dettes qu'il a, que celles qu'il ferait.

50. DEUX DESSUS DE PORTE [2].

L'un représente un *Trophée d'armes* et des *Ruines*; l'effet de la lumière en est beau; il est bien colorié; mais je lui préférerais celui où l'on voit des *Rochers*, un *Tombeau*, avec une *Chute d'eau*, quoiqu'on puisse écrire au-dessous de tous les deux, ces mots qui renferment un des mystères de l'art, *parvus videri, sentiri magnus*. On sent grands des objets qu'il a peints petits.

Si l'*Hercule Farnèse* n'est qu'une figure colossale, où toutes les parties de détail, la tête, le cou, les bras, le dos, la poitrine,

1. Jean-Jérôme Servandoni, né à Florence le 22 mai 1695, à la fois peintre, décorateur et architecte, était académicien depuis 1734, et architecte du roi depuis 1732. Il mourut en 1766, pauvre, malgré les faveurs dont l'avaient comblé les principales cours de l'Europe.

2. Tableaux de 4 pieds 8 pouces sur 2 pieds 4 pouces.

le corps, les cuisses, les jambes, les pieds, les articulations, les muscles, les veines, ont suivi proportionnellement l'exagération de la grandeur : dites-moi pourquoi cette figure, réduite à la hauteur ordinaire, reste toujours un Hercule : pourquoi, réduite à quinze pouces de hauteur, c'est encore un Hercule. Cela ne s'explique point, à moins qu'il n'y ait à ces productions énormes quelques formes affectées qui gardent leur excès, tandis que les autres le perdent. Mais à quelles parties de ces figures appartient cette exagération permanente qui subsiste au milieu de la réduction proportionnelle des autres? Je vais tâcher de vous le dire. Permettez que je rompe un peu la monotonie de ces descriptions, et l'ennui de ces mots parasites : heurté, empâté, vrai, naturel, bien colorié, bien éclairé, chaudement fait, froid, dur, sec, moelleux, que vous avez tant entendus, sans ce que vous les entendrez encore, par quelque écart qui nous délasse.

Qu'est-ce que l'Hercule de la fable? C'est un homme fort et vigoureux, qu'elle arme d'une massue, et qu'elle occupe sur les grands chemins, dans les forêts, sur les montagnes, à combattre des brigands et à écraser des monstres. Voilà l'état donné. Sur quelles parties d'un homme de cet état l'exagération permanente doit-elle principalement tomber? Sur la tête? Non; on ne bat pas de la tête, on n'écrase pas de la tête. La tête gardera donc à la rigueur sa proportion naturelle, conformément à la hauteur de la figure. Sur les pieds? Non. Il suffit que les pieds portent bien la figure, et ils le feront, s'ils sont aussi à peu près proportionnés à la hauteur. Sur le cou? Oui, sans doute. C'est l'origine des muscles et des nerfs; et le cou sera exagéré de grosseur, un peu au delà de la proportion donnée. J'en dis autant des épaules, de la poitrine, de tous les muscles propres à ces parties, mais surtout des muscles. Ce sont les bras qui portent la massue, et qui frappent. C'est là que doit être vigoureux un tueur d'hommes, un écraseur de bêtes. Il doit avoir dans les cuisses quelque excès constant et de l'état, puisqu'il est destiné à grimper des rochers, à s'enfoncer dans les forêts, à rôder sur les grands chemins. Tel est en effet l'*Hercule* de Glycon. Regardez-le bien! et vous y reconnaîtrez un système exagéré dans certaines parties désignées par la condition de l'homme, et une exagération qui, s'affaiblissant insensiblement, s'en va avec un art, un goût, un tact

sublimes, rechercher les proportions de la nature commune à ses deux extrémités, et à toutes les parties que la condition de l'homme laisse sans fonctions. Supposez à présent que, de cet Hercule de huit à neuf pieds de haut, vous en fassiez, sur une échelle plus petite, un Hercule de cinq pieds et demi : ce sera encore un Hercule, parce qu'au milieu de la réduction de toutes les parties d'une nature ordinaire et commune, il y en a certaines qui garderont leur excès. Vous le verrez petit ; mais vous le sentirez grand. Plus la partie non exagérée d'une nature ordinaire et commune sera voisine de la partie qui garde son excès, plus vous la trouverez faible ; plus elle en sera éloignée, moins vous en apercevrez la réduction. Tel est encore le caractère de l'*Hercule* de Glycon. C'est de la tête au cou, et non des cuisses aux pieds, qu'on sent fortement le passage d'une nature à l'autre.

Mais à côté de cet Hercule, imaginez un *Mercure*, quelques-unes de ces natures légères, élégantes, sveltes ; faites décroître l'une de ces figures en même proportion que vous ferez croître l'autre ; que le Mercure prenne successivement tout ce que l'Hercule perdra de son exagération permanente, et l'Hercule, successivement tout ce que le Mercure perdra de sa légèreté de condition et d'état ; suivez cette métamorphose idéale, jusqu'à ce que vous ayez deux figures réduites qui se ressemblent parfaitement ; et vous rencontrerez les proportions de l'*Antinoüs*. Qu'est-ce donc que l'Antinoüs? C'est un homme qui n'est d'aucun état ; c'est un fainéant, qui n'a jamais rien fait, et dont aucune des fonctions de la vie n'a altéré les proportions. L'Hercule est l'extrême de l'homme laborieux ; l'Antinoüs est l'extrême de l'homme oisif. Il est né grand comme il l'est. C'est un modèle primitif et commun. C'est la figure que vous choisirez pour la plier à toutes sortes de conditions, soit par l'exagération de quelques parties pour les natures fortes, soit par l'affaiblissement de ces parties pour les natures légères, et c'est la connaissance plus ou moins exacte que vous aurez des conditions, qui déterminera les parties sur lesquelles l'excès ou la faiblesse doit tomber. Le difficile, ce n'est pas ce choix. Ce n'est pas là le sublime de Glycon. Ce que je demanderai de vous, c'est que votre système aille insensiblement, des parties que vous aurez affaiblies ou exagérées, rechercher la nature commune :

en sorte que, grand ou petit, je reconnaisse toujours votre soldat, si c'est à l'état militaire que vous ayez conduit l'Antinoüs; votre portefaix, si c'est un portefaix que vous en avez fait.

Mais, si c'est le dieu de la lumière, si c'est le vainqueur du serpent Python, si l'état a requis de la force, de la grâce, de la grandeur et de la vélocité, vous laisserez à l'Antinoüs toutes ses proportions dans ses parties supérieures. Je dis ses proportions, et non son caractère; car ce sont deux choses diverses : et l'altération se répandant seulement sur les jambes et les cuisses, d'où elle ira rechercher l'Antinoüs graduellement, vous aurez l'*Apollon du Belvédère*; vigoureux d'en haut, véloce par en bas.

C'est ainsi qu'un maquignon expérimenté se fait l'idée d'un beau cheval de bataille. C'est une nature moyenne entre le cheval de trait le plus vigoureux, et le cheval de course le plus léger : et soyez sûr que deux hommes consommés dans le maquignonnage[1] ont, à de très-petites différences près, la même image dans la tête, et avec ces retours délicats de l'exagération à la nature ordinaire et commune.

Voilà, mon ami, un échantillon de la métaphysique du dessin[2]; et il n'y a ni science, ni art qui n'ait la sienne, à laquelle le génie s'assujettit, par instinct, sans le savoir. Par instinct! O la belle raison de métaphysiquer encore! Vous n'y perdrez rien. Ce sera pour un autre endroit. Il y a sur le dessin des choses plus fines encore, que vous ne perdrez pas davantage.

1. Variante de Naigeon : ... dans cet état subalterne.

2. Toute cette théorie subtile peut servir à la solution du problème, comment un Hercule de trois pieds, placé à côté d'un Mercure de proportion colossale, de neuf pieds par exemple, l'Hercule reste toujours un Hercule, c'est-à-dire un homme fort et nerveux, et le Mercure toujours un dieu svelte et léger. Tout état, toute condition de la vie a ses habitudes de corps et de mouvement. Pour des yeux peu fins, chaque homme porte l'enseigne de son métier avec lui. Un écrivain, un tailleur d'habits, un forgeron, un graveur, un boucher, un boulanger, n'ont entre eux aucune partie du corps qui se ressemble, aucune direction de mouvement qui leur soit commune. C'est toujours faute d'yeux assez perçants, assez exercés, si nous ne remarquons pas entre les individus des dissemblances prodigieuses. Voilà pourquoi on a dit que pour Dieu il n'y aurait point de chef-d'œuvre de l'art. Oh! combien il nous montrerait de balourdises dans l'*Hercule* de Glycon, et dans l'*Apollon du Belvédère*! (*Note de Grimm.*)

51. DEUX PETITS TABLEAUX DE RUINES ANTIQUES[1].

Cela est noble et grand, et si vous appliquez à ces restes d'architecture les principes que je viens d'établir, vous vous rendrez raison de leur noblesse et de leur grandeur en petit. Ici, il se joint encore aux objets un cortége d'idées accessoires et morales de l'énergie de la nature humaine, de la puissance des peuples. Quelles masses! cela semblait devoir être éternel. Cependant cela se détruit, cela passe, bientôt cela sera passé; et il y a longtemps que la multitude innombrable d'hommes qui vivaient, s'agitaient, s'armaient, se haïssaient, projetaient autour de ces monuments, n'est plus. Parmi ces hommes, il y avait un César, un Démosthène, un Cicéron, un Brutus, un Caton. A leur place, ce sont des serpents, des Arabes, des Tartares, des prêtres, des bêtes féroces, des ronces, des épines. Où régnait la foule et le bruit, il n'y a plus que le silence et la solitude. Les ruines sont plus belles au soleil couchant que le matin. Le matin, c'est le moment où la scène du monde va devenir tumultueuse et bruyante. Le soir, c'est le moment où elle va devenir silencieuse et tranquille : eh bien! ne voilà-t-il pas que je vais me plonger dans les profondeurs de l'analogie des idées et des sentiments, analogie qui dirige secrètement l'artiste dans le choix de ses accessoires! Mais halte-là! il faut finir.

FRANCISQUE MILLET.

52. UN PAYSAGE, OU SAINTE GENEVIÈVE REÇOIT LA BÉNÉDICTION DE SAINT GERMAIN.

Couleur triste, touche lourde, et puis, un paysage de théâtre, où une marmotte du boulevard, un paysan et une paysanne bariolés et un évêque d'Avranches, tout, ressemble à une scène d'opéra-comique.

53. 54. AUTRES PAYSAGES ET TÊTES EN PASTEL.

Au pont Notre-Dame.

1. De 3 pieds de haut sur 2 pieds 6 pouces de large. — L'édition de l'an IV a omis ce passage ainsi que ceux relatifs à plusieurs des peintres qui suivent, jusqu'à Roslin, et interverti l'ordre des autres.

NONNOTTE[1].

Je ne sais comment celui-ci est entré à l'Académie : il faut que je voie son morceau de réception.

BOIZOT.

56. LES GRACES QUI ENCHAINENT L'AMOUR.

La scène se passe en l'air, où l'on voit un Amour qui se tortille, et des Grâces plus lourdes! plus épaisses! plus maflées!... comme j'en vois aux étaux, lorsque je reviens chez moi par la rue des Boucheries.

57. MARS ET L'AMOUR DISPUTENT SUR LE POUVOIR DE LEURS ARMES[2].

C'est un plaisir que de voir comme M. Boizot a platement parodié en peinture le poëte le plus élégant et le plus délicat de la Grèce. Je n'ai pas le courage de décrire cela. Lisez Anacréon ; et, si vous avez son buste, brûlez devant, le tableau de Boizot ; et qu'il lui soit défendu d'ouvrir jamais un auteur charmant, qui lui inspire d'aussi maussades choses.

LE BEL.

58. PLUSIEURS TABLEAUX DE PAYSAGE.

Je voudrais bien savoir comment Chardin, Vernet et Loutherbourg ne font pas tomber les pinceaux de la main à tous ces gens-là. Homère, Horace, Virgile, ont écrit; et j'ose bien écrire après eux : allons, monsieur Le Bel, peignez donc. Ici c'est une gorge pratiquée entre des montagnes : celles de la droite, hautes et dans l'ombre ; celles de [illegible] basses et éclairées, avec quelques passants qui l[illegible]

1. Donat Nonnotte, né à Besançon en 1707, élè[illegible]
depuis 1741. Il dirigeait à Lyon une école gratuite [illegible]
ville en 1785.

2. Sujet tiré d'Anacréon.

encore une gorge pratiquée entre des montagnes; celles de la droite, hautes et dans l'ombre; celles de la gauche, basses et éclairées, avec un torrent qui se précipite dans l'intervalle.

Mauvaises figures, nature fausse, et pas la première étincelle des talents du peintre. M. Le Bel ignore qu'un paysagiste est un peintre en portrait, qui n'a guère d'autre mérite que de faire très-ressemblant.

59-65. PERRONEAU.

Parmi ses portraits, il y en avait un de femme qu'on pouvait regarder, bien dessiné, et mieux dessiné qu'à lui n'appartient. Il vivait, et le fichu était à tromper[1].

VERNET.

VUE DU PORT DE DIEPPE. LES QUATRE PARTIES DU JOUR. DEUX VUES DES ENVIRONS DE NOGENT-SUR-SEINE. UN NAUFRAGE. UN PAYSAGE. UN AUTRE NAUFRAGE. UNE MARINE AU COUCHER DU SOLEIL. SEPT PETITS PAYSAGES. DEUX AUTRES MARINES. UNE TEMPÊTE, ET PLUSIEURS AUTRES TABLEAUX SOUS UN MÊME NUMÉRO.

Vingt-cinq tableaux? mon ami! vingt-cinq tableaux? et quels tableaux! c'est comme le Créateur, pour la célérité; c'est comme la nature, pour la vérité. Il n'y a presque pas une de ces compositions à laquelle un peintre, qui aurait bien employé son temps, n'eût donné les deux années qu'il a mises à les faire toutes. Quels effets incroyables de lumière! les beaux ciels! quelles eaux! quelle ordonnance! quelle prodigieuse variété de scènes! Ici, un enfant échappé du naufrage est porté sur les épaules de son père; là, une femme étendue, morte sur le rivage, et son époux qui se désole. La mer mugit, les vents sifflent, le tonnerre gronde; la lueur sombre et pâle des éclairs

1. Perroneau avait au Salon quatre portraits à l'huile et trois au pastel. Quatre étaient des portraits de femmes. C'est à l'un d'eux que se rapporte l'éloge de Diderot, et cela nous engage à donner les noms des quatre : M[lle] Perroneau (à l'huile) : M[lle] de Bossy, M[lle] Pinchinat et M[me] Miron (au pastel).

perce la nue, montre et dérobe la scène. On entend le bruit des flancs d'un vaisseau qui s'entr'ouvre; ses mâts sont inclinés, ses voiles déchirées : les uns, sur le pont, ont les bras levés vers le ciel; d'autres se sont élancés dans les eaux. Ils sont portés par les flots contre des rochers voisins, où leur sang se mêle à l'écume qui les blanchit. J'en vois qui flottent; j'en vois qui sont prêts à disparaître dans le gouffre; j'en vois qui se hâtent d'atteindre le rivage, contre lequel ils seront brisés. La même variété de caractères, d'actions et d'expressions règne sur les spectateurs : les uns frissonnent et détournent la vue; d'autres secourent; d'autres, immobiles, regardent. Il y en a qui ont allumé du feu sous une roche ; ils s'occupent à ranimer une femme expirante; et j'espère qu'ils y réussiront. Tournez vos yeux sur une autre mer, et vous verrez le calme avec tous ses charmes. Les eaux tranquilles, aplanies et riantes, s'étendent en perdant insensiblement de leur transparence, et s'éclairant insensiblement à leur surface, depuis le rivage jusqu'où l'horizon confine avec le ciel. Les vaisseaux sont immobiles; les matelots, les passagers, ont tous les amusements qui peuvent tromper leur impatience. Si c'est le matin, quelles vapeurs légères s'élèvent! comme ces vapeurs, éparses sur les objets de la nature, les ont rafraîchis et vivifiés! Si c'est le soir, comme la cime de ces montagnes se dore! de quelles nuances les cieux sont colorés! comme les nuages marchent, se meuvent et viennent déposer dans les eaux la teinte de leurs couleurs! Allez à la campagne, tournez vos regards vers la voûte des cieux, observez bien les phénomènes de l'instant, et vous jurerez qu'on a coupé un morceau de la grande toile lumineuse que le soleil éclaire, pour le transporter sur le chevalet de l'artiste; ou fermez votre main, et faites-en un tube qui ne vous laisse apercevoir qu'un espace limité de la grande toile, et vous jurerez que c'est un tableau de Vernet, qu'on a pris sur son chevalet, et transporté dans le ciel. Quoique de tous nos peintres, celui-ci soit le plus fécond, aucun ne me donne moins de travail. Il est impossible de rendre ses compositions; il faut les voir. Ses nuits sont aussi touchantes que ses jours sont beaux; ses ports sont aussi beaux que ses morceaux d'imagination sont piquants. Également merveilleux, soit que son pinceau captif s'assujettisse à une nature donnée, soit que sa

muse, dégagée d'entraves, soit libre et abandonnée à elle-même; incompréhensible, soit qu'il emploie l'astre du jour ou celui de la nuit, la lumière naturelle ou les lumières artificielles, à éclairer ses tableaux; toujours harmonieux, vigoureux et sage, tel que ces grands poëtes, ces hommes rares, en qui le jugement balance si parfaitement la verve, qu'ils ne sont jamais ni exagérés, ni froids. Ses fabriques, ses édifices, les vêtements, les actions, les hommes, les animaux, tout est vrai. De près, il vous frappe; de loin, il vous frappe plus encore. Chardin et Vernet, mon ami, sont deux grands magiciens. On dirait de celui-ci qu'il commence par créer le pays, et qu'il a des hommes, des femmes, des enfants en réserve dont il peuple sa toile, comme on peuple une colonie; puis il leur fait le temps, le ciel, la saison, le bonheur, le malheur qu'il lui plaît. C'est le Jupiter de Lucien qui, las d'entendre les cris lamentables des humains, se lève de table, et dit : « De la grêle en Thrace ;... » et l'on voit aussitôt les arbres dépouillés, les moissons hachées et le chaume des cabanes dispersé : « la peste en Asie ;... » et l'on voit les portes des maisons fermées, les rues désertes et les hommes se fuyant : « ici, un volcan ;... » et la terre s'ébranle sous les pieds, les édifices tombent, les animaux s'effarouchent, et les habitants des villes gagnent les campagnes : « une guerre là ;... » et les nations courent aux armes et s'entr'égorgent : « en cet endroit une disette ;... » et le vieux laboureur expire de faim sur sa porte. Jupiter appelle cela gouverner le monde, et il a tort. Vernet appelle cela faire des tableaux, et il a raison.

66. LE PORT DE DIEPPE[1].

Grande et immense composition. Ciel léger et argentin : belle masse de bâtiments ; vue pittoresque et piquante ; multitude de figures occupées à la pêche, à l'apprêt, à la vente du poisson, au travail, au raccommodage des filets, et autres pareilles manœuvres ; actions naturelles et vraies, figures vigoureusement et spirituellement touchées ; cependant, car il faut tout dire, ni aussi vigoureusement, ni aussi spirituellement que de coutume.

1. Au Louvre, n° 606.

67. LES QUATRE PARTIES DU JOUR[1],

Dans la plus belle entente de lumières. Je vais parcourant ces morceaux, et ne m'arrêtant qu'au talent particulier, au mérite propre qui les distingue ; qu'en arrivera-t-il? c'est qu'à la fin vous concevrez que cet artiste a tous les talents et tous les mérites.

68. DEUX VUES DE NOGENT-SUR-SEINE[2].

Excellente leçon pour Le Prince, dont on a entremêlé les compositions avec celles de Vernet. Il ne perdra pas ce qu'il a, et il connaîtra ce qui lui manque. Beaucoup d'esprit, de légèreté et de naturel dans les figures de Le Prince ; mais de la faiblesse, de la sécheresse, peu d'effet. L'autre peint dans la pâte, est toujours ferme, d'accord, et étouffe son voisin. Les lointains de Vernet sont vaporeux, ses ciels légers : on n'en saurait dire autant de Le Prince. Celui-ci n'est pourtant pas sans mérite. En s'éloignant de Vernet, il se fortifie et s'embellit ; l'autre l'efface et l'éteint. Ce cruel voisinage est encore une des malices du tapissier.

69. DEUX PENDANTS, L'UN UN NAUFRAGE, L'AUTRE UN PAYSAGE[3].

Le paysage est charmant ; mais le naufrage est tout autre chose. C'est surtout aux figures qu'il faut s'attacher : le vent est terrible ; les hommes ont peine à se tenir debout. Voyez cette femme noyée qu'on vient de retirer des eaux ; et défendez-vous de la douleur de son mari, si vous le pouvez.

1. D'après le *Catalogue de l'École française au Louvre*, les nos 665 et 666 proviendraient de cette suite, placés comme dessus de porte au château de Choisy, dont deux autres tableaux, de la même suite, se trouvaient dans ces dernières années au château de Saint-Cloud.

2. Ces deux tableaux appartenaient à M. de Boullongne, ancien contrôleur général. Ils avaient 4 pieds de large sur 2 pieds 6 pouces de haut.

3. Appartenaient à M. le chevalier Le Gendre d'Armeny. De même dimension que les précédents.

70. AUTRE NAUFRAGE AU CLAIR DE LUNE[1].

Considérez bien ces hommes occupés à réchauffer cette femme évanouie, au feu qu'ils ont allumé sous une roche ; et dites que vous avez vu un des groupes les plus intéressants qu'il fût possible d'imaginer. Et cette scène touchante, comme elle est éclairée ! et cette voûte, comme elle est teinte de la lueur rougeâtre des feux ! et ce contraste de la lumière faible et pâle de la lune, et de la lumière forte, rouge, triste et sombre des feux allumés. Il n'est pas permis à tout peintre d'opposer ainsi des phénomènes aussi discordants, et d'être harmonieux ; le moyen de n'être pas faux où les deux lumières se rencontrent, se fondent et forment une splendeur particulière.

71. MARINE AU COUCHER DU SOLEIL[2].

Si vous avez vu la mer à cinq heures du soir, en automne, vous connaissez ce tableau.

72. SEPT PETITS TABLEAUX DE PAYSAGE[3].

Je voudrais en savoir un médiocre, je vous le dirais. Le plus faible est beau ; j'entends beau pour un autre ; car il y en a un ou deux qui sont au-dessous de l'artiste, et que Chardin a cachés. Pensez des autres tant de bien qu'il vous plaira.

Le jeune Loutherbourg a aussi exposé une scène de nuit, que nous eussions pu comparer avec celle de Vernet, si le tapissier l'eût voulu ; mais il a placé l'une de ces compositions à un des bouts du Salon, et l'autre à l'autre bout. Il a craint que ces deux morceaux ne se tuassent ; je les ai bien regardés ; mais j'avoue que je n'en sais pas assez pour juger entre eux. Il y a, ce me semble, plus de vigueur, d'un côté ; plus d'harmonie et de moelleux, de l'autre. Quant à l'intérêt, des pâtres

1. Tableau de 2 pieds 6 pouces de large sur 1 pied 8 pouces de haut. Du cabinet de M. le marquis de Villette.

2. Tableau de 3 pieds 6 pouces de large sur 2 pieds 3 pouces de haut. Du cabinet de M. le marquis de Roquefeuille.

3. Appartenant à Mme Geoffrin. (Cette indication ne se trouve que dans l'édition de l'an IV.)

mêlés avec leurs animaux qui se réchauffent sous une roche ne sont pas à comparer avec une femme mourante, qu'on rappelle à la vie. Je ne crois pas non plus que le paysage qui occupe le reste de la toile de Loutherbourg, soit à mettre en parallèle avec la marine qui occupe le reste de la toile de Vernet. Les lumières de Vernet sont infiniment plus vraies, et son pinceau plus précieux ; je résume : Loutherbourg serait vain du tableau de Vernet; Vernet ne rougirait pas de celui de Loutherbourg.

Un des morceaux des *Quatre Saisons,* celui où l'on voit à droite, sur le fond, un moulin à eau; autour du moulin, les eaux courantes; au bord des eaux, des femmes qui lavent du linge, m'a singulièrement frappé par la couleur, la fraîcheur, la diversité des objets, la beauté du site, et la vie de la nature.

Le reste des paysages[1] fait dire *aliquando bonus dormitat Homerus.* Ces roches jaunâtres sont ternes, sourdes, sans effet; c'est partout une même teinte; composition malade de bile répandue; le pèlerin qui les traverse est pauvre, mesquin, dur et sec. Un peintre jaloux de sa réputation n'aurait pas montré ce morceau; un peintre envieux de la réputation de son confrère, l'aurait mis au grand jour. Le tapissier l'a placé dans un coin. J'aime à voir que Chardin pense et sente bien.

Autre composition malade d'une maladie plus dangereuse : c'est la bile verte répandue. Celui-ci est aussi sec, aussi monotone, aussi terne, aussi froid, aussi sale que le précédent. Chardin l'a fourré dans le même coin. Monsieur Chardin, je vous en loue.

Il y aura, mon ami, dans cet article de Vernet, quelques redites de ce que j'en écrivais il y a deux ans; mais l'artiste me montrant le même génie et le même pinceau, il faut bien que je retombe dans le même éloge; je persiste dans mon opinion. Vernet balance Claude le Lorrain dans l'art d'élever des vapeurs sur la toile; et il lui est infiniment supérieur dans l'invention des scènes, le dessin des figures, la variété des incidents, et le reste. Le premier n'est qu'un grand paysagiste tout court; l'autre est un peintre d'histoire, selon mon sens. Le Lorrain choisit des phénomènes de nature plus rares, et par cette raison

1. Vernet avait encore plusieurs tableaux sous les nos 73, 74, 75, 76, qui appartenaient à MM. Godefroy le jeune, Jacquin, joaillier du roi, et Bouillette.

peut-être plus piquants. L'atmosphère de Vernet est plus commune, et par cette raison, plus facile à reconnaître.

ROSLIN.

77. UN PÈRE ARRIVANT A SA TERRE, OU IL EST REÇU PAR SA FAMILLE[1].

C'est la famille de La Rochefoucauld[2]. Il y avait concurrence entre Roslin et Greuze; notre amateur, M. Wattelet, qui sait en peinture tout ce qu'il en a écrit en poésie, et M. de Marigny, chef et protecteur des arts, ont fait préférer Roslin. Voyons ce qu'a fait celui-ci; et nous dirons ensuite un mot de ce que l'autre se proposait de faire. Le tableau de Roslin représente M. le duc de La Rochefoucauld, chef de la maison, mort depuis quelques années. Il arrive dans une de ses terres, où sa famille l'attend. Ses deux filles, madame la duchesse d'Enville et madame la duchesse d'Estissac, vont au-devant de lui; elles sont suivies par leurs enfants[3]. Les figures sont de petite nature. Je vais prendre ma description par la droite, et la suivre jusqu'à l'extrémité gauche de la toile.

On voit d'abord un carrosse de campagne, le cocher sur son siége, et quelques valets de pied à la livrée de La Rochefoucauld. Vers la portière, plus sur le devant, une paysanne, par le dos, étalant son tablier pour recevoir quelque largesse. Au pied de cette femme, un enfant, encore par le dos, agenouillé, et le corps appuyé sur une hotte; puis, un autre domestique. Plus sur le devant, un enfant en chemise et en culotte, tête et pieds nus, avec un groupe de paysans et de paysannes, auxquels un autre valet de pied distribue des aumônes. Le fils de la maison derrière son père; le père, au-devant duquel la mère et ses filles, l'une à sa gauche, l'autre à sa droite, s'avancent bien posément. Derrière la mère, à quelque distance, un jeune

1. Tableau de 10 pieds sur 8.

2. Dans le texte de l'an IV, il y avait après ce nom : « une des plus illustres maisons de France et une des plus respectables par ses vertus et la noblesse de ses sentiments. » On comprend qu'après la profession de foi de son Avertissement, Naigeon ait supprimé ce passage.

3. Ce passage a été supprimé par Naigeon comme le précédent.

homme faisant une révérence maussade; proche de lui, deux jeunes enfants; tout à fait sur la gauche, une jeune fille. Voilà les personnages et quelques-uns des accessoires. Couvrez le fond d'une grande terrasse de verdure, et vous aurez toute la sublime composition de Roslin.

Une idée folle, dont il est impossible de se défendre au premier aspect de ce tableau, c'est qu'on voit le théâtre de Nicolet, et la plus belle parade qui s'y soit jouée. On se dit à soi-même : Voilà le *père Cassandre*; c'est lui, je le reconnais à son air long, sec, triste, enfumé et maussade. Cette grande créature, qui s'avance en satin blanc, c'est *mam'selle Zirzabelle*; et celui-là qui tire sa révérence, c'est le *beau M. Liandre*; c'est lui. Le reste, ce sont les bambins de la famille.

Jamais composition ne fut plus sotte, plus plate et plus triste. Le raide des figures l'a fait surnommer *le jeu de quilles* de Roslin. Mais faisons marcher aussi nos observations de la droite à la gauche. Les laquais, les valets de pied, les paysans, les enfants, le carrosse, durs et secs, tant qu'on veut. Les autres figures, sans expression dans les têtes, sans grâce, sans dignité dans le maintien. C'est un cérémonial d'un froid, d'un empesé à faire bâiller. Ni cette femme ne songe à aller au-devant de son époux les bras ouverts, ni cet époux à ouvrir ses bras pour la recevoir, ni aucun de ses petits enfants ne se détache des autres et ne crie : « Bonjour, mon grand-papa! bonjour, mon grand-papa! » Je ne sais si tous ces gens-là étaient bien pressés, bien contents de se rejoindre; cela devait être; car c'est la famille de France la plus unie, la plus honnête, et où l'on s'aime le plus; mais c'est à l'hôtel, et non sur la toile de Roslin[1]. Ici, il n'y a ni âme, ni vie, ni joie, ni vérité. Ni âme, ni vie, ni joie, ni vérité dans les maîtres. Ni âme, ni vie, ni joie, ni vérité dans les valets. Ni âme, ni vie, ni vérité, ni joie, ni mouvement dans les paysans. C'est un grand et triste éventail. Cette grande terrasse verte et monotone, qui occupe le fond, joue très-bien le vieux tapis usé d'un billard, et achève d'obscurcir, d'assourdir et d'attrister la scène.

Cependant il faut avouer qu'il y a des étoffes, des draperies,

1. VARIANTE : C'est l'hôtel de [illegible] et la piété filiale ont choisi pour [illegible] salle de Roslin.

des imitations de détail de la plus grande vérité. Ce satin, par exemple, de mam'selle Zirzabelle, est on ne peut mieux de mollesse, de couleur, de reflets et de plis. Mais s'il ne faut pas habiller une personne comme un mannequin, il ne faut pas habiller un mannequin comme une personne. Plus la draperie est vraie, plus l'ensemble déplaît, si la figure est fausse. J'en dis autant de la perfection de ces broderies. Plus elles sont parfaites, plus elles font sortir la maussaderie des objets faux sur lesquels elles sont appliquées. Puisque toutes les figures sont mannequinées, il fallait aussi mannequiner les draperies. Voulez-vous sentir la vérité de mon observation, attachez un beau point de Hongrie sur un bras de bois, vous verrez comme le travail et la richesse du point, et la vérité des plis, dessécheront encore et raidiront ce bras de bois.

Ce rare morceau coûte quinze mille francs; et l'on donnerait toute chose à un homme de goût pour l'accepter, qu'il n'en voudrait point. Une seule tête de Greuze aurait mieux valu... Mais, me direz-vous, Greuze fait le portrait, et supérieurement à Roslin... Il est vrai... Greuze compose, et Roslin n'y entend rien... D'accord... Pourquoi donc le Wattelet et le Marigny ?... Et qui est-ce qui sait les motifs particuliers qui meuvent ces grandes têtes-là? Greuze proposait de rassembler la famille dans un salon le matin, d'occuper les hommes à de la physique expérimentale, les femmes à travailler, et les enfants turbulents à désespérer les uns et les autres. Il proposait quelque chose de mieux ; c'était d'amener au château du bon seigneur les paysans, pères, mères, frères, sœurs, enfants, pénétrés de la reconnaissance du secours qu'ils en avaient obtenu dans la disette de 1757. Dans cette année malheureuse, M. de La Rochefoucauld sacrifia soixante mille francs à faire travailler tous les habitants de sa terre. On donna six liards, deux sous aux enfants de cinq ans qui ramassaient des pierres dans des petits paniers. Voilà l'action qu'il convenait de consacrer par la peinture [1]; et

1. Il y avait cent traits de cette illustre et respectable famille à consacrer. M. le duc de La Rochefoucauld était, en ces derniers temps, presque le seul qui vécût dans ses terres en grand seigneur. Il joignait à l'avantage d'être le chef d'une des plus illustres maisons de France le mérite d'être un des plus honnêtes hommes du royaume. Son rang se montrait, non dans la hauteur des manières, mais par d'éminentes vertus. Sa fortune immense servait à répandre des bienfaits, à encou-



l'on conviendra que ce spectacle eût autrement affecté que les compliments du père Cassandre, les révérences de M. Liandre, le satin de mam'selle Zirzabelle, et toute la parade de Nicolet.

Roslin, Suédois de naissance, est aujourd'hui un aussi bon brodeur que Carle Van Loo fut autrefois un grand teinturier. Cependant il pouvait être un peintre; mais il fallait venir de bonne heure dans Athènes. C'est là qu'aux dépens de l'honneur, de la bonne foi, de la vertu, des mœurs, on a fait des progrès surprenants dans les choses de goût, d'art, dans le sentiment de la grâce, dans la connaissance et le choix des caractères, des expressions et des autres accessoires d'un art qui suppose le tact le plus délié, le plus délicat, le jugement le plus exquis, je ne sais quelle noblesse, une sorte d'élévation, une multitude de qualités fines, vapeurs délicieuses qui s'élèvent du fond d'un cloaque. Ailleurs, on aura de la verve; mais elle sera dure, agreste et sauvage. Les Goths, les Vandales ordonneront une scène; mais combien de siècles s'écouleront avant qu'ils sachent, je ne dis pas l'ordonner comme Raphaël, mais sentir combien Raphaël l'a noblement, simplement, grandement ordonnée! Croyez-vous que les beaux-arts puissent avoir aujourd'hui, à Neuchâtel ou à Berne [1], le caractère qu'ils ont eu autrefois dans Athènes ou dans Rome, ou même celui qu'ils ont sous nos yeux à Paris? Non; les mœurs n'y sont pas. Les peuples sont dispersés par pelotons. Chacun parle un ramage particulier, dur et barbare. Il n'y a point de concurrence d'un canton à un autre [2]. Il faut la rivalité et l'effervescence de vingt millions d'hommes réunis, pour faire sortir de la foule un grand artiste. Prenez ces soixante mille ouvriers qui forment notre manufacture de Lyon; dispersez-les dans le royaume; peut-être la main-d'œuvre restera-t-elle la même; mais le goût sera perdu. Il est une empreinte nationale que Roslin a gardée, et qui l'arrête. Si

rager l'industrie, à mettre le pauvre en état de gagner sa vie par son travail. Cet esprit de bienfaisance et de bonté s'est perpétué dans sa famille. Mme la duchesse d'Enville est une des plus excellentes femmes que j'aie jamais connues. Tout ce qu'elle a fait pour secourir, soutenir, protéger la malheureuse famille Calas, est incroyable. Je ne pardonnerai à M. Roslin, ni à la vie, ni à la [illegible] d'avoir aussi ridiculement et aussi maussadement travesti la femme de Fran[illegible] que je respecte le plus. (*Note de Grimm.*)

1. Variante : ... à Francfort et à Leipzig.
2. Variante : ... d'une petite principauté à une [illegible]

Mengs fait des prodiges, c'est qu'il s'est expatrié jeune; c'est qu'il est à Rome; c'est qu'il n'en est pas sorti. Arrachez-le d'au delà des Alpes; séparez-le des grands modèles; enfermez-le à Breslau[1], et nous verrons ce qu'il deviendra. Et pourquoi ne vous le garantirais-je pas abâtardi, nul, avant qu'il soit dix ans? moi qui vois tous les jours nos maîtres et nos élèves perdre ici, dans la capitale, le grand goût qu'ils ont apporté de l'école romaine; moi qui connais par expérience l'influence du séjour de la province; moi qui ai vécu dans le même grenier avec Preissler et Wille, et qui sais ce qu'ils sont devenus, l'un allant à Copenhague, l'autre restant à Paris; Preissler était cependant beaucoup plus fort que Wille; aujourd'hui il n'est plus rien du tout, et Wille est devenu le premier graveur de l'Europe. Jusqu'à présent, je n'ai connu qu'un homme dont le goût soit resté pur et intact au milieu des barbares[2] : c'est Voltaire; mais quelle conséquence générale à tirer d'un être bizarre qui devient généreux et gai, à l'âge où les autres deviennent avares et tristes?

78. UNE TÊTE DE JEUNE FILLE[3].

Cet essai des pastels à l'huile ne me déplaît pas. Cette manière de peindre est vigoureuse; cela tiendra mieux que cette poussière précieuse que le peintre en pastel dépose sur sa toile, et qui s'en détache aussi facilement que celle des ailes du papillon.

1. VARIANTE : ... à Dresde.

2. Sur ce sujet, je dirai, en prenant le ton irrésolu et l'accent gascon de M. de Mairan, qu'il y a bien des choses à dire; mais c'est la matière d'un traité et non pas d'une feuille. Au reste, le philosophe ressemble ici aux prédicateurs à qui un mauvais passage d'un livre apocryphe fournit le texte d'un sermon important. M. Roslin ne valait pas trop la peine de faire agiter cette grande question qui intéresse la réputation des diverses nations de l'Europe. M. Roslin aurait eu beau venir en France en quittant le berceau, il aurait toujours été froid et sans grâce, tout comme feu M. Coypel qui, quoique né en France et décoré du titre de premier peintre du roi, n'a pas laissé d'être froid comme glace et un des plus mauvais peintres de l'Académie. M. Roslin ne devrait jamais peindre la figure, ni la nature animée; il faut qu'il s'en tienne aux étoffes, aux broderies, aux dentelles. (*Note de Grimm.*)

3. Ce tableau a été peint il y a environ deux ans, avec les nouveaux pastels préparés à l'huile; il peut aider à juger de l'effet du temps sur ce nouveau moyen de peindre. (*Note du livret.*)



79. AUTRES PORTRAITS.

Ses autres portraits, parmi lesquels il y a celui de Madame Adelaïde et celui de Madame Victoire, sont communs, pour ne rien dire de pis. Nulle transparence : ces emprunts imperceptibles, cette dégradation délicate d'où résulte l'harmonie, ne vous y attendez pas ; ils sont d'une couleur (je ne dis pas d'un coloris) entière ; c'est du rouge et du plâtre.

Nos deux *Dames de France*, bien engoncées, bien raides, bien massives, bien ignobles, bien maussades, bien plaquées de vermillon, ressemblent supérieurement à deux têtes de coiffeuses, surchargées de graines, de chenilles, d'agréments, de chaînettes, de points, de soucis d'hanneton[1], de fleurs, de festons, de toute la boutique d'une marchande de modes : ce sont, si vous l'aimez mieux, deux grosses créatures en chasuble, qu'on ne saurait regarder sans rire, tant le mauvais goût en est évident.

VALADE.

Nous devons, mon ami, un petit remerciement à nos mauvais peintres ; car ils ménagent votre copiste et mon temps. Vous m'acquitterez auprès de M. Valade, si vous le rencontrez jamais[2].

Roslin est un Guide, un Titien, un Paul Véronèse, un Van Dyck, en comparaison de Valade.

82. DESPORTES NEVEU[3].

Ne m'oubliez pas non plus auprès de M. Desportes.

Desportes le neveu peint les animaux et les fruits. Voici un de ses morceaux ; et ce n'est pas le plus mauvais. Imaginez à droite un grand arbre ; suspendez à ses branches un lièvre groupé avec un canard : au-dessous, accrochez la gibecière, la

1. Voyez dans le *Dictionnaire encyclopédique* le mot HANNETON. (BR.)

2. Valade avait au Salon trois portraits, dont un anonyme ; les deux autres étaient celui de M. Raymond de Saint-Sauveur, lieutenant général des eaux et forêts, et de Mme de Saint-Sauveur, son épouse.

3. Nicolas Desport[illegible] (1718-1787), était académicien depuis 1757.

carnassière et la poire à poudre. Étendez à terre un lapin et quelques faisans : placez au centre du tableau, sur le devant, un chien couchant, formant un arrêt sur le gibier qui est au pied de l'arbre; et, sur le fond, un lévrier qui retourne la tête, et fixe le gibier suspendu.

Cela n'est pas sans couleur ni sans vérité. Monsieur Desportes, attendez que Chardin n'y soit plus, et nous vous regarderons. Je ne me soucie ni de ce morceau, ni de celui où sur une table de marbre on voit à droite des livres à plat, avec un gros *in-folio* sur la tranche, qui sert d'appui à un livre de musique ouvert, contre lequel est dressé un violon; à gauche, une guirlande de muscats blancs, des fruits, des prunes, des grains de raisin détachés et des roses. Mais j'aime mieux le premier. Vous avez vu comme cela était dur et cru : eh bien! entre vingt mille personnes que nos peintres ont attirées au Salon, je gage qu'il n'y en a pas cinquante en état de distinguer ces tableaux de ceux de Chardin. Et puis, travaillez, donnez-vous bien de la peine, effacez, peignez, repeignez; et pour qui? pour cette petite église invisible d'élus qui entraînent les suffrages de la multitude, me répondrez-vous, et qui assurent tôt ou tard à un artiste son véritable rang. En attendant, il est confondu avec la multitude; et il meurt avant que nos apôtres clandestins aient opéré la conversion des sots. Il faut, mon ami, travailler pour soi; et tout homme qui ne se paye pas par ses mains, en recueillant dans son cabinet, par l'ivresse, par l'enthousiasme du métier, la meilleure partie de sa récompense, ferait fort bien de demeurer en repos.

Mme VIEN.

83. UN PIGEON QUI COUVE[1].

Il est posé sur son panier d'osier. On voit des brins de la paille du nid qui s'échappent irrégulièrement autour de l'oiseau. Il a de la sécurité. Sans voir le nid, un savant pigeonnier comme vous devinerait ce qu'il fait. Il est de profil, et l'on croit le voir en entier. Son plumage brun est de la plus grande vérité : la tête et le cou sont à tromper. La finesse et le pre-

1. Ce tableau et trois autres du même artiste étaient peints en miniature.

cieux de ce morceau arrêtent et font plaisir. Si je ne craignais qu'on m'accusât de m'arrêter à des fétus, je dirais que les brins d'osier du panier sont trop faiblement touchés par devant, et que c'est le contraire aux brins de paille qui sortent du panier par derrière.

DE MACHY.

Les belles études qu'il y aurait à faire au Salon! Que de lumières à recueillir de la comparaison de Van Loo avec Vien, de Vernet avec Le Prince, de Chardin avec Roland, de Machy avec Servandoni! Il faudait être accompagné d'un artiste habile et véridique, qui nous laisserait voir et dire tout à notre aise, et qui nous cognerait de temps en temps le nez sur les belles choses que nous aurions dédaignées et sur les mauvaises qui nous auraient extasiés. On ne tarderait pas à s'entendre au technique : pour l'idéal, cela ne s'apprend pas. Celui qui sait juger un poëte sur ce point sait aussi juger un peintre. Il y aurait seulement quelques sujets, où le *cicerone* nous ferait sentir que l'artiste a préféré telle action moins vraie, tel caractère plus faible, telle position moins frappante, à d'autres dont il ne méconnaissait pas l'avantage, mais où il y avait plus à perdre qu'à gagner pour l'ensemble. De Machy, vu tout seul, peut obtenir un signe d'approbation. Placé devant Servandoni, on crache dessus[1]. En voyant l'un agrandir de petites choses, on sent que l'autre en rapetisse de grandes. Le coloris ferme et vigoureux du premier fait sortir le papier mâché, le gris, le blafard du second. Quelque obtus qu'on soit, il faut être frappé de la fadeur, de l'insipidité de celui-ci mises en constraste avec la verve et la chaleur de celui-là.

Allons au fait.

85. LE PORTAIL DE SAINTE-GENEVIÈVE, LE JOUR QUE LE ROI EN POSA LA PREMIÈRE PIERRE[2].

Ce portail, qui est grand et noble, est devenu, sous le pinceau de de Machy, un petit château de cartes. Ce contour, ce

1. VARIANTE : ... il fait pitié.
2. Le 6 septembre 1764. — Tableau de 4 pieds de ... de hauteur.



tumulte du peuple, où il y eut plusieurs citoyens blessés, étouffés, écrasés, il n'y est pas; mais à la place, de petits bataillons carrés de marionnettes bien droites, bien tranquilles, bien de file les unes à côté des autres; la froide symétrie d'une procession à la place du désordre, du mouvement d'une grande cérémonie. Il n'y a ni verve, ni variété, ni caractères, ni couleur, ni esprit; nul effet général; ton blafard. Cochin vaut infiniment mieux dans ses Bals de la cour.

86. LA COLONNADE DU LOUVRE[1],

second tableau de de Machy, ne donne aucune idée de la chose. Il n'y a de surprenant que l'art de réduire à rien un des plus grands, des plus imposants monuments du monde. C'est tout au rebours de Servandoni. Écrivez sous ce morceau : *Magnus videri, sentiri parvus.*

87. LE PASSAGE SOUS LE PÉRISTYLE DU LOUVRE, DU CÔTÉ DE LA RUE FROMENTEAU.

Troisième morceau, peint gris, grande architecture encore appauvrie; c'est le talent de l'homme. Il y a cependant un rayon de soleil qui vient du dedans de la cour qui a de l'effet.

88. LA CONSTRUCTION DE LA NOUVELLE HALLE[2],

quatrième morceau, est plate, toujours grise, sans entente de lumière : c'est un vrai tableau de lanterne magique. Comme il montre des grues, des échafauds, du fracas, et qu'il papillote bien d'ombres noires, très-noires, et de lumières blanches, très-blanches, je suis persuadé que, projeté sur un grand drap, il réjouirait beaucoup les enfants.

89. Je ne sais ce que c'est que ces autres *Ruines*, ni vous, ni moi, ni personne.

DROUAIS LE FILS; PORTRAITISTE.

Bien des remerciements à Drouais, avec les vôtres; vous m'entendez. Tous les visages de cet homme-là ne sont que le

1. Tableau de 1 pied 7 pouces de large sur 1 pied 3 pouces de haut.
2. Dessin à la gouache.



rouge vermillon le plus précieux, artistement couché sur la craie la plus fine et la plus blanche. Passons tous ces portraits, vite, vite, pour nous arrêter un moment devant ce

90. JEUNE HOMME VÊTU A L'ESPAGNOLE, ET JOUANT DE LA MANDORE.

Il est certain qu'il est charmant de caractère, d'ajustement et de visage, et que si un enfant de cet âge-là se promenait au Palais-Royal ou aux Tuileries, il arrêterait les regards de toutes nos femmes; et qu'à l'église il n'y a point de dévote qui n'en eût quelque distraction : mais il est beau comme toutes nos dames que nous voyons passer dans leurs chars dorés sur le rempart. Il n'y en a pas une de laide sur le devant ou sur le fond de sa voiture, et pas une qui ne déplût sur la toile. Ce n'est pas de la chair; car où est la vie, l'onctueux, le transparent, les tons, les dégradations, les nuances? C'est un masque de cette peau fine dont on fait les gants de Strasbourg : aussi ce jeune homme, attrayant par sa jeunesse, la grâce de sa position, le luxe de son ajustement, est-il froid, insipide et mort.

Supposez, mon ami, au *Petit Anglais* dont vous voulez que je parle une couleur vraie, et le morceau sera précieux; car il est bien vêtu, et d'une naïveté d'expression et de caractère tout à fait piquante. Il a quelque chose de plus original que son *Polisson*, qui fit une fortune si générale au Salon dernier[1].

JULIART.

A M. Juliart la même politesse, s'il vous plaît, qu'à M. Drouais. Si vous trouvez âme qui vive à Paris, autre que le

1. Le petit Espagnol est le marquis de la Jamaïque, fils du duc de Berwick, à qui l'on a seulement éclairci un peu le teint espagnol et jaunâtre. Le second est le portrait du petit Fox, le plus jeune des fils de milord Holland.

Je ne comprends pas comment Drouais n'est pas le peintre de toutes les femmes de Paris. Sa craie et son vermillon, avec de la grâce dans les positions et du goût dans la parure, sont précisément ce qu'il leur faut. Roslin est aussi faux que Drouais, et, par-dessus le marché, maussade et froid. Cependant, il a la pratique des femmes, et Drouais paraît réduit aux enfants. (*Note de Grimm.*)

Menu M. de la Ferté[1], qui sache que M. Juliart ait fait *un paysage, deux paysages, trois dessins de paysage*, j'ai tort de ne les avoir pas vus, admirés, et de m'en taire. Cependant, mon ami, ma devise n'est pas celle du sage Horace : *Nil admirari.* Si l'on ne peut obtenir et garder le bonheur qu'à cette condition, Denis le philosophe est fort à plaindre... Vous entendez mal le *nil admirari* du poëte, me direz-vous; c'est : « *Il ne faut s'étonner de rien...* » Grimm, prenez-y garde; on n'admire guère ce qui n'étonne pas; et comptez que si M. de la Ferté, propriétaire des productions de M. Juliart, admire ces productions, c'est qu'il est plus ou moins étonné du prodigieux talent de l'artiste[2].

CASANOVE.

C'est un grand peintre que ce Casanove[3]; il a de l'imagination, de la verve; il sort de son cerveau des chevaux qui hennissent, bondissent, mordent, ruent et combattent; des hommes qui s'égorgent en cent manières diverses; des crânes entr'ouverts, des poitrines percées, des cris, des menaces, du feu, de la fumée, du sang, des morts, des mourants, toute la confusion, toutes les horreurs d'une mêlée. Il sait aussi ordonner des compositions plus tranquilles, et montrer aussi bien le soldat en marche ou faisant halte qu'en bataille; et quelques-unes des parties les plus importantes du technique ne lui manquent pas.

94. UNE MARCHE D'ARMÉE.

Voici une des plus belles machines et des plus pittoresques que je connaisse. Le beau spectacle! la belle et grande poésie! Comment vous transporterai-je au pied de ces rochers qui tou-

1. M. de la Ferté, propriétaire de deux des tableaux de Juliart, était intendant des menus-plaisirs du roi.

2. En revanche on peut s'étonner sans admirer. Ainsi, si je m'étonne du goût de M. de la Ferté, je ne l'admire pas pour cela. (*Note de Grimm.*)

3. Casanove est Allemand; mais comme je n'accorde pas que Roslin prouve quelque chose contre l'Allemagne et le Nord, je ne prétends pas non plus que Casanove fasse preuve en leur faveur. Et, pour tout dire, je trouve l'éloge que le philosophe en fait trop magnifique. Je doute que Casanove parvienne jamais à la réputation d'un peintre de la première force. Les érudits en peinture reconnaissent ses groupes et ses lambeaux pillés, ses larcins de toute espèce; et les tableaux qu'il a exposés dans ce Salon n'ont pas fait la sensation qui précède la réputation d'un grand peintre. (*Note de Grimm.*)

chent le ciel? Comment vous montrerai-je ce pont de grosses poutres soutenues en dessous par des chevrons, et jeté du sommet de ces rochers vers ce vieux château? Comment vous donnerai-je une idée vraie de ce vieux château, des antiques tours dégradées qui le composent, et de cet autre pont en voûte qui les unit et les sépare? Comment ferai-je descendre le torrent des montagnes, en précipiterai-je les eaux sous ce pont, et les répandrai-je tout autour du site élevé sur lequel la masse de pierre est construite? Comment vous tracerai-je la marche de cette armée, qui part du sentier étroit qu'on a pratiqué sur le sommet des roches, et qui conduit laborieusement et tortueusement les hommes du haut de ces roches sur le pont qui les unit au château? Comment vous effrayerai-je pour ces soldats, pour ces lourdes et pesantes voitures de bagages qui passent, de la montagne au château, sur cette tremblante fabrique de bois? Comment vous ouvrirai-je entre ces bois pourris des précipices obscurs et profonds? Comment ferai-je passer tout ce monde sous les portes d'une des tours, le conduirai-je de ces portes sous la voûte de pierre qui les unit, et le disperserai-je ensuite dans la plaine? Dispersé dans la plaine, vous exigerez que je vous peigne les uns baignant leurs chevaux, les autres se désaltérant, ceux-ci étendus nonchalamment sur les bords de cet étang vaste et tranquille; ceux-là, sous une tente qu'ils ont formée d'un grand voile qui tient ici au tronc d'un arbre, là à un bout de roche, buvant, causant, riant, mangeant, dormant, assis, debout, couchés sur le dos, couchés sur le ventre, hommes, femmes, enfants, armes, chevaux, bagages. Mais peut-être qu'en désespérant de réaliser dans votre imagination tant d'objets animés, inanimés, ils le sont; et je l'ai fait. Si cela est, Dieu soit loué. Cependant je ne m'en tiens pas quitte. Laissons respirer la muse de Casanove et la mienne, et regardons son ouvrage plus froidement.

A droite du spectateur, imaginez une masse de grandes roches de hauteurs inégales; sur les plus basses de ces roches, un pont de bois jeté de leur sommet au pied d'une tour; cette tour, unie et séparée d'une autre tour par une voûte de pierre; cette fabrique, d'ancienne architecture militaire, bâtie sur un monticule; des eaux, qui descendent des montagnes, se rendent sous le pont de bois, sous la voûte de pierre, font le tour par

derrière le monticule, et forment à sa gauche un vaste étang. Supposez un arbre au pied du monticule; couvrez le monticule de mousse et de verdure; appliquez, contre la tour qui est à droite, une chaumière; faites sortir d'entre les pierres dégradées du sommet de l'une et l'autre tour des arbrisseaux et des plantes parasites; hérissez-en la cime des montagnes qui sont à gauche. Au delà de l'étang, que les eaux ont formé à droite, supposez quelques ruines lointaines, et vous aurez une idée du local.

Voici maintenant la marche de l'armée.

Elle défile du sommet des montagnes qui sont à droite, par un sentier escarpé; elle se rend sur le pont de bois jeté des plus basses de ces montagnes au pied d'une des tours du château; elle tourne le monticule sur lequel le château est élevé; elle gagne la voûte de pierre qui unit les deux tours; elle passe sous cette voûte, et de là elle se répand, de gauche et de droite, autour du monticule, sur les bords de l'étang; et arrive, en se repliant, au bas des hautes montagnes du sommet desquelles elle est partie. En levant les yeux, chaque soldat peut mesurer avec effroi la hauteur d'où il est descendu.

Passons aux détails. On voit au sommet des roches quelques soldats en entier; à mesure qu'ils s'engagent dans le sentier escarpé, ils disparaissent; on les retrouve lorsqu'ils débouchent sur le pont de bois; ce pont est chargé d'une voiture de bagages; une grande partie de l'armée a déjà fait le tour du monticule, passé sous la voûte de pierre, et se repose. Supposez autour du monticule sur lequel le château s'élève tous les incidents d'une halte d'armée, et vous aurez le tableau de Casanove. Il n'est pas possible d'entrer dans le récit de ces incidents; ils se varient à l'infini; et puis, ce que j'en ai esquissé dans les premières lignes suffit.

Ah ! si la partie technique de cette composition répondait à la partie idéale! Si Vernet avait peint le ciel et les eaux, Loutherbourg le château et les roches, et quelque autre grand maître les figures. Si tous ces objets, placés sur des plans distincts, avaient été éclairés et colorés selon la distance de ces plans, il faudrait avoir vu une fois en sa vie ce tableau; mais malheureusement celui de Casanove manque de toute la perfection qu'il aurait reçue de ces différentes mains. C'est un beau poëme, bien conçu, bien conduit, et mal écrit.

Ce tableau est sombre, il est terne, il est sourd. Toute la toile ne paraît vous offrir d'abord que les divers accidents d'une grande croûte de pain brûlé; et voilà l'effet de ces grandes roches, de cette grande masse de pierre élevée au centre de la toile, de ce merveilleux pont de bois, et de cette précieuse voûte de pierre, détruit et perdu; et voilà l'effet de toute cette variété infinie de groupes et d'actions détruit et perdu. Il n'y a point d'intelligence dans les tons de la couleur; point de dégradation perspective; point d'air entre les objets; l'œil est arrêté, et ne saurait se promener. Les objets de devant n'ont rien de la vigueur exigée par leurs sites. Mon ami, si la scène se passe proche du spectateur, la figure placée la plus voisine de lui sera au moins huit ou dix fois plus grande que celle qui sera distante de huit ou dix toises de cette figure; alors, ou de la vigueur sur le devant, ou point de vérité, point d'effet. Si au contraire le spectateur est loin de la scène, les objets seront relativement d'une dégradation plus insensible, et exigeront des tons plus doux, parce qu'il y aura plus de corps d'air entre l'œil et la scène. La proximité de l'œil sépare les objets; sa distance les presse et les confond. Voilà l'*a, b, c,* que Casanove paraît avoir oublié. Mais comment, me direz-vous, a-t-il oublié ici ce dont il se souvient si bien ailleurs? Vous répondrai-je comme je sens? C'est qu'ailleurs son ordonnance est à lui; il est inventeur. Ici, je le soupçonne de n'être que compilateur. Il aura ouvert ses portefeuilles d'estampes; il aura habilement fondu trois ou quatre morceaux de paysagistes ensemble; il en aura fait un croquis admirable; mais lorsqu'il aura été question de peindre ce croquis, le faire, le métier, le talent, le technique, l'auront abandonné. S'il avait vu la scène dans la nature ou dans sa tête, il l'aurait vue avec ses plans, son ciel, ses eaux, ses lumières, ses vraies couleurs, et il l'aurait exécutée. Rien n'est si commun et cependant si difficile à reconnaître que le plagiat en peinture. Je vous en dirai peut-être un mot dans l'occasion. Le style le décèle en littérature; la couleur, en peinture. Quoi qu'il en soit, combien de beautés détruites par le monotone de ce morceau qui reste, malgré cela, par la poésie, la variété, la fécondité, les détails des actions, la plus belle production[1] de Casanove!

1. Cette belle production n'a pas fait de sensation. Son enharmonie et le défaut d'entente dans les lumières ont blessé les ignorants et ont prouvé aux con-

95. UNE BATAILLE[1].

C'est un combat d'Européens. On voit sur le devant un soldat mort ou blessé ; auprès, un cavalier dont le cheval reçoit un coup de baïonnette : ce cavalier lâche un coup de pistolet à un autre qui a le sabre levé sur lui. Vers la gauche, un cheval abattu, dont le cavalier est renversé; sur le fond, une mêlée de combattants. A droite, sur le devant, des roches et des arbres rompus. Le ciel est éclairé de feux, et obscurci de fumée. Voilà la description la plus froide qu'il soit possible d'une action fort chaude.

95. AUTRE BATAILLE[2].

C'est une action entre des Turcs et des Européens. Sur le devant, un enseigne turc, dont le cheval est abattu d'un coup porté à la cuisse gauche : le cavalier semble, d'une main, couvrir sa tête de son drapeau, et de l'autre se défendre de son sabre. Cependant un Européen s'est saisi du drapeau, et menace de son épée la tête de l'ennemi. A droite, sur le fond, des soldats diversement attaquant et attaqués : entre ces soldats, on en remarque un, le sabre à la main, spectateur immobile. Sur le fond, à gauche, des morts, des mourants, des blessés, et d'autres soldats presque de repos.

Cette dernière bataille, c'est de la belle couleur prise sur la palette, et transportée sur la toile ; mais nulle forme, nul effet, point de dessin : et pourquoi ? C'est que les figures sont un peu grandes, et que notre Casanove ne les sait pas rendre. Plus un morceau est grand, plus l'esquisse en est difficile à conserver.

La composition précédente, où les figures sont plus petites, est mieux. Toutefois il y a du feu, du mouvement, de l'action

naisseurs que ce tableau n'était qu'un centon pillé çà et là, et assorti sans jugement. (*Note de Grimm.*)

L'*Histoire des Peintres*, article CASANOVA, exprime le regret que cet ouvrage ne nous ait point été conservé par la gravure. A la vente Blondel de Gagny (1776 *Une Marche d'armée*, « tableau richement composé, » et qui paraît être celui-ci, s'est vendu 410 livres. — Il est de 11 pieds de long sur 7 pieds de haut.

1. Tableau de 4 pieds de long sur 3 pieds de haut.

2. Mêmes dimensions qu'au précédent. — Cette bataille paraît être celle qui fut vendue 240 livres à la vente Belisard en 1783.

dans toutes deux. On y frappe bien; on s'y défend bien; on y attaque; on y tue bien. C'est l'image que j'ai des horreurs d'une mêlée.

Casanove ne dessine pas précieusement. Ses figures sont courtes. Quoique chaud dans sa composition, je le trouve monotone et stérile. C'est toujours au centre de sa toile un grand cheval avec ou sans son cavalier. Je sais bien qu'il est difficile d'imaginer une action plus grande, plus noble, plus belle, que celle d'un beau cheval appuyé sur ses deux pieds de derrière, jetant avec impétuosité ses deux autres pieds en avant, la tête retournée, la crinière agitée, la queue ondoyante, franchissant l'espace au milieu d'un tourbillon de poussière : mais parce qu'un objet est beau, faut-il le répéter à tout propos? Les autres affectent de pyramider de haut en bas; celui-ci de pyramider de la surface de la toile vers le fond : autre monotonie. C'est toujours un point au centre de la toile, très-saillant en devant; puis, de ce point, sommet de la pyramide, des objets sur des plans qui vont successivement en s'étendant jusqu'à la partie la plus enfoncée, où se trouve le plus étendu de tous ces plans, ou la base de la pyramide. Cette ordonnance lui est si propre, que je le reconnaîtrais d'un bout à l'autre d'une galerie.

96. UN CAVALIER ESPAGNOL[1].

L'Espagnol est à cheval : il occupe presque toute la toile. La figure, le cheval et l'action, sont du plus grand naturel. On voit, à droite, une troupe de soldats qui défilent vers le fond; à gauche, ce sont des montagnes très-suaves.

Beau petit tableau, très-vigoureux, très-chaud de couleur, et très-vrai; bonne touche et spirituelle; effet décidé, sans dureté. Achetez ce beau petit tableau, et soyez sûr de ne vous en jamais dégoûter, à moins que vous ne soyez né inconstant dans vos goûts. On quitte la femme la plus aimable, sans autre motif que la durée de ses complaisances. On s'ennuie de la plus douce des jouissances, sans trop savoir pourquoi. Pourquoi le tableau aurait-il quelque privilége sur la chose? C'est pourtant une chose bien agréable que la vie! L'habitude, qui nous

1. Petite composition de 10 pouces de large sur 14 pouces de haut.

attache, rend les possessions moins flatteuses, et les privations plus cruelles. Comme cela est arrangé! Y avez-vous jamais rien compris?

BAUDOUIN.

Bon garçon, qui a de la figure, de la douceur, de l'esprit, un peu libertin; mais qu'est-ce que cela me fait? Ma femme a ses quarante-cinq ans passés; et il n'approchera pas de ma fille, ni lui ni ses compositions.

Il y avait au Salon une quantité de petits tableaux de Baudouin placés dans l'embrasure d'une fenêtre, et toutes les jeunes filles, après avoir promené leurs regards distraits sur quelques tableaux, finissaient leurs tournées à l'endroit où l'on voyait la *Paysanne querellée par sa mère*, et le *Cueilleur de cerises;* c'était pour cette travée qu'elles avaient réservé toute leur attention. On lit plutôt à un certain âge un ouvrage libre qu'un bon ouvrage; et l'on s'arrête plutôt devant un tableau ordurier que devant un bon tableau. Il y a même des vieillards qui sont punis de la continuité de leurs débauches par le goût stérile qu'ils en ont conservé. Quelques-uns de ces vieillards se traînaient aussi, béquille en main, dos voûté, lunettes sur le nez, aux petites infamies de Baudouin.

98. LE CONFESSIONNAL.

Un confessionnal est occupé par un prêtre. Il est entouré d'un troupeau de fillettes qui viennent s'accuser du péché qu'elles ont fait ou qu'elles feraient volontiers; voilà pour l'oreille gauche du confesseur. Son oreille droite entendra les sottises des vieilles, des vieillards et des morveux qui occupent ce côté. Le hasard ou la pluie font entrer deux grands égrillards à l'église : les voilà qui ruent tout à travers le troupeau des jeunes pénitentes. Le scandale s'élève. Le prêtre s'élance de sa boîte; il s'adresse durement à nos deux étourdis. Voilà le moment du tableau. Le prêtre est moitié hors du confessionnal, il a l'air indigné. Un de ces jeunes hommes, la lorgnette à la main, l'air ironique et méprisant, la tête retournée vers le confesseur, est tenté de lui dire son fait. Son camarade, qui pressent que l'affaire peut devenir grave, cherche à l'entraîner. Les fillettes ont

la plupart les yeux hypocritement baissés; les vieilles et les vieillards sont courroucés; les marmousets, placés derrière leurs parents, sourient. Cela est plaisant; mais la piété de notre archevêque, qui n'entend pas la plaisanterie, a fait ôter ce morceau[1].

97. LA FILLE ÉCONDUITE[2].

Dans un petit appartement de plaisir, un boudoir, on voit, nonchalamment étendu sur une chaise longue, un cavalier peu disposé à renouveler sa fatigue; debout, à côté de lui, une fille en chemise, l'air piqué, semble lui dire, en se remettant du rouge : *Quoi! c'est là tout ce que vous saviez?*

97. LE CUEILLEUR DE CERISES.

On voit, sur un arbre, un grand garçon jardinier qui cueille des cerises. Au pied de l'arbre une jeune paysanne, prête à les recevoir dans son tablier : une autre paysanne, assise à terre, regarde le cueilleur; entre celle-ci et l'arbre, un âne chargé de ses paniers, qui broute. Le jardinier a jeté sa poignée de cerises dans le giron de la paysanne; il ne lui en est resté dans la main que deux, accouplées sur la même queue qui les tient suspendues au doigt du milieu. Mauvaise pointe, idée plate et grossière; mais je dirai mon avis de tout cela à la fin.

97. PETITE IDYLLE GALANTE[3].

A droite, une ferme avec son colombier. A la porte de la ferme, au-dessous du colombier, une jeune paysanne assise, ou plutôt voluptueusement renversée sur un banc de pierre; derrière elle, sa sœur cadette, debout : elles regardent toutes deux deux pigeons qui sont à terre, à quelque distance, et qui se caressent. L'aînée rêve et soupire; la cadette lui fait signe du doigt de ne pas effaroucher les deux oiseaux. Au haut de la maison, à la fenêtre d'un grenier à foin, un jeune paysan qui

1. *Nota* que la piété éclairée du prélat n'a pas été choquée du *Cueilleur de cerises* ni de *la Fille querellée*, mais seulement du *Confessionnal*. (*Note de Grimm*.)
2. Dans l'édition de l'an IV, ce titre est remplacé par celui-ci : *l'Espérance déçue*. La gravure de ce même tableau s'appelle *le Carquois épuisé*. Le livret ne lui donne aucun titre.
3. Gravé par Choffard. Du cabinet de M. Trudaine de Montigny.

sourit malignement de l'indiscrétion voluptueuse de l'une, et de la crainte ingénue de l'autre. Passe pour cela; c'est comme ma description, on y entend tout ce qu'on veut et tout ce qui y est, sans rougir. Autour du banc, on a jeté confusément un chaudron, des choux, des panais, une cruche, un tonneau, et d'autres objets champêtres.

97. LE LEVER.

C'est une jeune femme assise sur le bord d'un lit à baldaquin, et qui vient d'en sortir. Debout, sur un plan un peu plus reculé, une femme de chambre lui présente sa chemise; à ses pieds, et plus sur le devant, une autre femme de chambre se dispose à lui mettre ses mules. Je ne sens pas le sel de cela. Voilà des mules où ces pieds n'entreront jamais : cela est ridicule et vrai.

100. LA FILLE QUERELLÉE PAR SA MÈRE.

La scène est dans une cave. La fille et son doux ami en étaient sur un point, sur un point... c'est dire assez que ne le dire point... lorsque la mère est arrivée justement, justement... C'est dire encore ceci bien clairement. La mère est en grande colère; elle a les deux poings sur les côtés. Sa fille debout, ayant derrière elle une belle botte de paille fraîchement foulée, baisse les yeux et pleure; elle n'a pas eu le temps de rajuster son corset et son fichu; et il y paraît bien. A côté d'elle, sur le milieu de l'escalier de la cave, on voit, par le dos, un gros garçon qui s'esquive. A la position de ses bras et de ses mains, on n'est aucunement en doute sur la partie de son vêtement qu'il relève. Nos amants étaient, du reste, gens avisés. Au bas de l'escalier, il y a sur un tonneau un pain, des fruits, une serviette, avec une bouteille de vin.

Cela est tout à fait libertin; mais on peut aller jusque-là. Je regarde, je souris, et je passe[1].

1. Ce tableau, un des plus connus de Baudouin, a été popularisé non-seulement par la gravure (c'est Choffard le graveur), comme presque toutes ses autres productions, mais très-fréquemment copié. Il appartenait à M. de Besenval.

99. LA FILLE QUI RECONNAÎT SON ENFANT A NOTRE-DAME PARMI LES ENFANTS TROUVÉS, OU LA FORCE DU SANG[1].

L'église. Entre deux piliers, le banc des enfants trouvés; autour du banc, une foule, la joie, le bruit, la surprise. Dans la foule, derrière la sœur grise, une grande fille qui tient un enfant, et qui le baise.

Beau sujet manqué. Je prétends que cette foule nuit à l'effet, et réduit un événement pathétique à un incident qu'on devine à peine; qu'il n'y a plus ni silence, ni repos, et qu'il ne fallait là qu'un petit nombre de spectateurs. Le dessinateur Cochin répond que plus la scène est nombreuse, plus la force du sang paraît. Le dessinateur Cochin raisonne comme un littérateur, et moi je raisonne comme un peintre. Veut-on faire sortir la force du sang dans toute sa violence, et conserver à la scène son repos, sa solitude et son silence, voici comme il fallait s'y prendre, et comme Greuze s'y serait pris. Je suppose qu'un père et qu'une mère s'en soient allés à Notre-Dame avec leur famille, composée d'une fille aînée, d'une sœur cadette et d'un petit frère. Ils arrivent au banc des enfants trouvés; le père, la mère avec le petit garçon d'un côté; la fille aînée et la sœur cadette de l'autre. L'aînée reconnaît son enfant. A l'instant, emportée par la tendresse maternelle, qui lui fait oublier la présence de son père, homme violent, à qui la faute avait été cachée, elle s'écrie, elle s'élance, et porte ses deux bras vers cet enfant; sa sœur cadette a beau la tirer par son vêtement, elle n'entend rien. Cependant que cette cadette lui dit tout bas : « Ma sœur, que faites-vous?... vous n'y pensez pas... vous vous perdez... mon père... » la pâleur s'empare du visage de la mère, et le père prend un air terrible et menaçant; il jette sur sa femme des regards pleins de fureur; et le petit garçon, pour qui tout est lettre close, baye aux corneilles. La sœur grise est dans l'étonnement : le petit nombre de spectateurs, hommes et femmes d'un certain âge, car il ne doit point y en avoir d'autres, marquent, les femmes, de la joie, de la pitié; les hommes, de la surprise. Et voilà ma composition, qui vaut mieux que celle

1. Le livret porte seulement : *Les Enfants trouvés, dans l'église de Notre-Dame*

de Baudouin. Mais il faut trouver l'expression de cette fille aînée, et cela n'est pas aisé. J'ai dit qu'il ne devait y avoir autour du banc que des spectateurs d'un certain âge; c'est qu'il est honnête et d'expérience que les autres jeunes garçons et jeunes filles ne s'y arrêtent pas. Donc... donc Cochin ne sait ce qu'il dit[1]. S'il défend son confrère contre la lumière de sa conscience et de son propre goût, à la bonne heure.

Greuze s'est fait peintre, prédicateur des bonnes mœurs; Baudouin, peintre, prédicateur des mauvaises; Greuze peintre de famille et d'honnêtes gens, Baudouin peintre de petites-maisons et de libertins : mais heureusement il n'a ni dessin, ni génie, ni couleur; et nous avons du génie, du dessin, de la couleur, et nous serons les plus forts. Baudouin me disait un jour le sujet d'un tableau; il voulait montrer chez une sage-femme une fille qui vient d'accoucher clandestinement, et que la misère forçait d'abandonner son enfant aux Enfants-Trouvés. « Et que ne placez-vous, lui répondis-je, la scène dans un grenier; et que ne me montrez-vous une honnête femme, que le même motif contraint à la même action? cela sera plus beau, plus touchant et plus honnête. Un grenier prête plus au talent que le taudis d'une sage-femme. Quand il n'en coûte aucun sacrifice à l'art, ne vaut-il pas mieux mettre la vertu que le vice en scène? Votre composition n'inspirera qu'une pitié stérile; la mienne inspirera le même sentiment avec fruit. —Oh! cela est trop sérieux; et puis des modèles de filles, j'en trouverai tant qu'il me plaira. — Eh bien! voulez-vous un sujet gai? — Oui, et même un peu graveleux, si vous pouvez; car, je ne m'en défends pas, j'aime la gravelure, et le public ne la hait pas. — Puisqu'il vous faut de la gravelure, il y en aura; et vos modèles seront encore rue Fromenteau. — Dites vite, dites vite. » Tandis qu'il se frottait les mains d'aise : « Imaginez, continuai-je, un fiacre[2] qui s'en va entre onze heures et midi à Saint-Denis. Au milieu de la rue de ce nom, une des soupentes du fiacre casse, et voilà la voiture

1. Et moi, qui sais ce que je dis, au moins dans cette occasion-ci, je dis que voilà un des plus beaux sujets de tableau qu'on puisse trouver, et que je suis désolé qu'il ne soit pas sorti de la tête de Greuze. De quoi se mêle ce barbouilleur de Baudouin, de traiter un sujet de ce pathétique, avec sa petite manière froide et léchée? Qu'il reste peintre et poëte de boudoir! (*Note de Grimm.*)

2. Voyez la même scène dans *Jacques le Fataliste*, t. VI, p. 193. Mais il n'y a que deux filles. Diderot, en dix ans, avait eu le temps d'oublier quelques détails.

sur le côté; la portière s'ouvre, et il en sort un moine et trois filles. Le moine se met à courir; le caniche du fiacre saute d'à côté de son maître, suit le moine, l'atteint et saisit des dents sa longue jaquette. Tandis que le moine se démène pour se débarrasser du chien, le fiacre, qui ne veut pas perdre sa course, descend de son siége, et va au moine. Cependant une des filles pressait avec sa main ou avec la lame de son couteau une bosse qu'une de ses compagnes s'était faite au front; et l'autre, à qui l'aventure paraissait comique, toute débraillée, et les mains sur les côtés, s'éclatait de rire : les marchands et les marchandes en riaient aussi sur leurs portes; et les polissons qui s'étaient rassemblés, criaient au moine : « Il a chié au lit! il a chié au lit!... » — « Cela est excellent, » dit Baudouin... » — « Et même un peu moral, ajoutai-je; c'est du moins le vice puni. Et qui sait si le moine de ma connaissance, à qui la chose est arrivée il y a huit jours, faisant un tour au Salon, ne se reconnaîtra pas, et ne rougira pas? Et n'est-ce rien que d'avoir fait rougir un moine? »

La mère qui querelle sa fille est le meilleur des petits tableaux de Baudouin : il est mieux dessiné que les autres, et d'une assez jolie couleur; toujours un peu grisâtre. L'abattement de l'homme étendu sur le sofa de la fille qui remet du rouge, pas mal. Toute la scène du confessionnal voulait être mieux dessinée, demandait plus d'humeur, plus de force. Cela est sans effet; et, par-dessus le marché, la besogne de la patience, du temps, du tiers et du quart, augmentée, revue et corrigée par le beau-père[1].

Il y a aussi des *miniatures* et des *portraits*, de jolis portraits, et assez joliment peints; un *Silène porté par des satyres :* durs, secs, rougeâtres, et les satyres et le Silène. Tout cela n'est pas absolument sans mérite; mais il y manque... Comment dirai-je ce qu'il y manque? Cela est difficile à dire et très-essentiel à avoir; et malheureusement cela ne vient pas comme des champignons... Mais pourquoi est-ce que je suis si embarrassé? Vous savez bien ce qu'il faut garder comme ses deux prunelles. Il y eut une fois un professeur de l'université qui tomba amoureux de la nièce d'un chanoine, en lui apprenant le latin; il fit un enfant à son élève. Le chanoine s'en

1. Baudouin était le gendre de Boucher.

vengea cruellement. Est-ce que Baudouin aurait montré la peinture, aimé et fait un enfant à la nièce d'un chanoine? Du moins il n'a pas l'air d'avoir ce qu'Abélard perdit dans cette occasion. Bonsoir donc à M. Baudouin; et sur ce, je prie Dieu qu'il vous ait, mon ami, en sa sainte garde; et si ce n'est pas sa volonté de vous préserver des nièces de chanoine, qu'il vous garantisse du moins des oncles.

ROLAND DE LA PORTE.

On a dit, mon ami, que celui qui ne riait pas aux comédies de Regnard n'avait pas le droit de rire aux comédies de Molière. Eh bien, dites à ceux qui passent devant Roland de La Porte sans s'arrêter qu'ils n'ont pas le droit de regarder Chardin. Ce n'est pourtant ni la touche, ni la vigueur, ni la vérité, ni l'harmonie de Chardin; c'est tout contre, c'est-à-dire à mille lieues et à mille ans. C'est cette petite distance imperceptible, qu'on sent et qu'on ne franchit point. Travaillez, étudiez, soignez, effacez, recommencez: peines perdues. La nature a dit: « Tu iras là, jusque-là, et pas plus loin que là. » Il est plus aisé de passer du pont Notre-Dame à Roland de La Porte que de Roland de La Porte à Chardin.

102. MÉDAILLON DU ROI[1].

C'est l'imitation d'un vieux plâtre, avec tous les accidents de la vétusté: il est écorné, troué; il y a la poussière, la crasse, la saleté; c'est le vrai, *ma un poco freddo*; et puis ce genre est si facile, qu'il n'y a plus que le peuple qui l'admire.

103. UN MORCEAU DE GENRE.

Sur une table de bois, un mouchoir Masulipatam, un pot à l'eau de faïence, un verre d'eau, une tabatière de carton, une brochure sur un livre... Pauvre victime de Chardin! Comparez seulement le Masulipatam de Chardin avec celui-ci; combien Roland vous paraîtra dur, sec et empesé!

1. Ovale de 2 pieds 9 pouces de haut.

103. UN AUTRE MORCEAU DE GENRE.

Un grand évier coupe horizontalement la toile en deux; et en allant de la droite à la gauche, on y voit des champignons autour d'un pot de terre où trempe une branche de laurier-thym[1], une botte d'asperges, des œufs frais sur un tablier de cuisine, dont une portion retombe au devant de l'évier, et dont le reste, sur le fond et dans l'ombre, passe derrière la botte d'asperges; un chaudron de cuivre incliné et vu par le dedans, une poivrière de fer-blanc, un égrugeoir de bois avec son pilon... Autre victime de Chardin. Mais, monsieur Roland de La Porte, consolez-vous; que le diable m'emporte si, excepté vous et Chardin, personne s'en doute; et songez que celui qui chez les Anciens aurait su produire cette illusion-là, n'en déplaise aux mânes de Caylus et aux oreilles vivantes de Webb, aurait été chanté, apothéosé par les poëtes, et aurait une statue au Céramique, ou dans un recoin du Prytanée.

104. DEUX PORTRAITS.

Je les ai vus; monsieur Roland, prêtez l'oreille à vos deux portraits, et vous les entendrez, malgré l'air faible et éteint qu'ils ont, vous dire d'une voix claire et forte : « Retourne à la chose inanimée. » Ils sont de bon conseil ; ils disent comme s'ils étaient vivants.

103. AUTRE TABLEAU DE GENRE.

Je pourrais vous en faire grâce; mais ces morceaux circulent; des fripons de brocanteurs les baptisent et font des dupes. Toujours en allant de droite à gauche, c'est mon allure, sur une table d'un marbre bleuâtre et brisée, des raisins, de petits morceaux de sucre, une tasse avec sa soucoupe de terre blanche; sur le fond, une jatte pleine de pêches, une bouteille de ratafia, une carafe d'eau; autour, quelques prunes, des mies de pain, des poires, des pêches, une boîte à café de fer-blanc.

1. Il n'y a point de laurier-thym; le laurier-tin n'est point un condiment. Il eût donc fallu mettre ici « laurier-sauce »; mais comme le thym et le laurier s'accouplent ordinairement dans les mystères de l'art culinaire, nous avons cru devoir conserver la faute d'orthographe, qui n'est point une faute contre le goût.



Ces différents objets ne vont point ensemble ; et c'est une faute que Chardin ne commet pas.

Celui, mon ami, qui sait faire de la chair excelle dans tous ces sujets, et celui qui excelle dans ces sujets ne sait pas pour cela faire de la chair. Les couleurs de la rose des jardins sont belles, mais la vie n'y est pas, comme sous les roses du visage d'une jeune fille. Les premières sont tout ce qu'on peut comparer de mieux à celles-ci ; mais c'est elles qu'on flatte.

DESCAMPS[1].

Encore à celui-ci, la petite politesse que vous savez.

Vous peignez gris, monsieur Descamps ; vous peignez lourd et sans vérité.

105. Cet *Enfant qui tient un oiseau* est raide. L'oiseau n'est ni vivant ni mort. C'est un de ces morceaux de bois peint, qui ont un sifflet à la queue. Et cette grosse, courte et maussade Cauchoise, que dit-elle ? à qui en veut-elle ? Entre deux de ses enfants qui se tracassent, c'est moi qu'elle regarde. Celui qui pleure, si c'est du poids de l'énorme tête que vous lui avez faite, il a raison. On dit que vous vous mêlez de littérature[2] ; Dieu veuille que vous soyez meilleur en belles-lettres qu'en peinture ! Si vous avez la manie d'écrire, écrivez en prose, en vers, comme il vous plaira ; mais ne peignez pas ; ou si, par délassement, vous passez d'une muse à l'autre, mettez les productions de celle-ci dans votre cabinet ; vos amis, après dîner, la serviette sur le bras et le cure-dent à la main, diront : « Mais cela n'est pas mal. » *Jeune homme qui dessine*, *Élève qui modèle*, *Petite fille qui donne à manger à ton oiseau*, allez tous au cabinet de M. Descamps, votre père ; et n'en sortez pas.

1. Jean-Baptiste Descamps, né à Dunkerque en 1711, élève de Louis Coypel, mort à Rouen le 14 août 1791. Il avait à ce Salon trois tableaux sous le même numéro. Ils sont désignés par leur titre à la fin de cet article. Le premier décrit, qui avait été le morceau de réception à l'Académie, de Descamps, en 1764, est au musée du Louvre sous le n° 161 et sous ce titre : *Une mère dans sa cuisine avec deux de ses enfants.*

2. Descamps a publié de 1755 à 1763 : *Vies des peintres flamands, allemands et hollandais,* 4 vol. in-8°.

BELLENGÉ.

106. UN TABLEAU DE FLEURS. 107. PLUSIEURS TABLEAUX DE FRUITS.

Au pont Notre-Dame, chez Tremblin, sans rémission. Le tableau de *Fleurs* est pourtant son morceau de réception. On prétend qu'il y a quelque chose. Mais la couleur en est-elle fraîche, séduisante? Non. Le velours des fleurs y est-il? Non. Qu'est-ce qu'il y a donc?

PARROCEL.

108. CÉPHALE QUI SE RÉCONCILIE AVEC PROCRIS, ET 109. PROCRIS TUÉE PAR CÉPHALE.

Avez-vous vu quelquefois dans des auberges des copies de grands maîtres? Eh bien, c'est cela. Mais gardez-m'en le secret. C'est un père de famille que ce Parrocel qui n'a que sa palette pour nourrir une femme et cinq ou six enfants. En regardant ce Céphale tuer sa Procris en plein Salon, je lui disais: « Tu fais bien pis que tu ne crois... » Ce Parrocel est mon voisin. C'est un bon homme, qui a même, à ce qu'on dit, quelque talent pour la décoration. Il me voit au Salon; il m'aborde. « Voilà mes tableaux, me dit-il. Eh bien, qu'en pensez-vous?— Mais, mais... j'aime votre Procris; elle a de beaux gros tétons.... Eh oui! cela séduit, cela séduit... » Tirez-vous-en mieux, si vous pouvez.

GREUZE.

Je suis peut-être un peu long; mais si vous saviez comme je m'amuse en vous ennuyant! Vous me direz que c'est comme tous les ennuyeux du monde; ils ennuient sans s'en apercevoir. Et puis voilà pourtant cent dix tableaux de décrits et trente et un peintres jugés.

Voici votre peintre et le mien, le premier qui se soit avisé, parmi nous, de donner des mœurs à l'art, et d'enchaîner des événements d'après lesquels il serait facile de faire un roman.

Il est un peu vain, notre peintre ; mais sa vanité est celle d'un enfant ; c'est l'ivresse du talent. Otez-lui cette naïveté qui lui fait dire de son propre ouvrage : *Voyez-moi cela ! C'est cela qui est beau !* vous lui ôterez la verve, vous éteindrez le feu, et le génie s'éclipsera. Je crains bien, lorsqu'il deviendra modeste, qu'il n'ait raison de l'être. Nos qualités, certaines du moins, tiennent de près à nos défauts. La plupart des honnêtes femmes ont de l'humeur; les grands artistes ont un petit coup de hache à la tête. Presque toutes les femmes galantes sont généreuses; les dévotes, les bonnes même, ne sont pas ennemies de la médisance. Il est difficile à un maître qui sent qu'il fait le bien, de n'être pas un peu despote. A qui passera-t-on les défauts si ce n'est aux grands hommes? Je hais toutes ces petites bassesses, qui ne montrent qu'une âme abjecte ; mais je ne hais pas les grands crimes : premièrement, parce qu'on en fait de beaux tableaux et de belles tragédies ; et puis, c'est que les grandes et sublimes actions et les grands crimes portent le même caractère d'énergie. Si un homme n'était pas capable d'incendier une ville, un autre homme ne serait pas capable de se précipiter dans un gouffre pour la sauver. Si l'âme de César n'eût pas été possible, celle de Caton ne l'aurait pas été davantage. L'homme est né citoyen tantôt du Ténare, tantôt de l'Olympe; c'est Castor et Pollux; un héros, un scélérat; Marc-Aurèle, Borgia : *diversis studiis ovo prognatus eodem.*

Nous avons trois peintres habiles, féconds et studieux observateurs de la nature, ne commençant, ne finissant rien, sans avoir appelé plusieurs fois le modèle. C'est La Grenée, Greuze et Vernet. Le second porte son talent partout, dans les cohues populaires, dans les églises, aux marchés, aux promenades, dans les maisons, dans les rues; sans cesse il va recueillant des actions, des passions, des caractères, des expressions. Chardin et lui parlent fort bien de leur art[1] : Chardin, avec jugement et de sang-froid; Greuze, avec chaleur et enthousiasme. La Tour, en petit comité, est aussi fort bon à entendre.

Il y a un grand nombre de morceaux de Greuze : quelques médiocres, plusieurs bons, beaucoup d'excellents : parcourons-les.

1. Variante : ...talent.

110. LA JEUNE FILLE QUI PLEURE SON OISEAU MORT[1].

La jolie élégie! le charmant poëme! la belle idylle que Gessner en ferait! C'est la vignette d'un morceau de ce poëte. Tableau délicieux! le plus agréable et peut-être le plus intéressant du Salon. La pauvre petite est de face; sa tête est appuyée sur sa main gauche : l'oiseau mort est posé sur le bord supérieur de la cage, la tête pendante, les ailes traînantes, les pattes en l'air. Le joli catafalque que cette cage! que cette guirlande de verdure qui serpente autour a de grâces! la pauvre petite! ah! qu'elle est affligée! Comme elle est naturellement placée! que sa tête est belle! qu'elle est élégamment coiffée! que son visage a d'expression! Sa douleur est profonde; elle est à son malheur, elle y est tout entière. O la belle main! la belle main! le beau bras! Voyez la vérité des détails de ces doigts; et ces fossettes, et cette mollesse, et cette teinte de rougeur dont la pression de la tête a coloré le bout de ces doigts délicats, et le charme de tout cela. On s'approcherait de cette main pour la baiser, si on ne respectait cette enfant et sa douleur. Tout enchante en elle, jusqu'à son ajustement. Ce mouchoir de cou est jeté d'une manière! il est d'une souplesse et d'une légèreté! Quand on aperçoit ce morceau, on dit : *Délicieux!* Si l'on s'y arrête, ou qu'on y revienne, on s'écrie : *Délicieux! délicieux!* Bientôt on se surprend conversant avec cette enfant, et la consolant. Cela est si vrai, que voici ce que je me souviens de lui avoir dit à différentes reprises.

« Mais, petite, votre douleur est bien profonde, bien réfléchie! Que signifie cet air rêveur et mélancolique! Quoi! pour un oiseau! Vous ne pleurez pas, vous êtes affligée; et la pensée accompagne votre affliction. Çà, petite, ouvrez-moi votre cœur : parlez-moi vrai; est-ce bien la mort de cet oiseau qui vous retire si fortement et si tristement en vous-même?... Vous baissez les yeux; vous ne me répondez pas. Vos pleurs sont prêts à couler. Je ne suis pas père; je ne suis ni indiscret ni sévère.... Eh bien, je le conçois, il vous aimait,

1. Tableau ovale de 2 pieds de haut, appartenant à M. de Lalive de La Briche, introducteur des ambassadeurs; gravé en ovale par J.-J. Flipart. L'original était, vers 1860, chez le général Ramsay.

il vous le jurait, et le jurait depuis longtemps. Il souffrait tant : le moyen de voir souffrir ce qu'on aime?... Eh! laissez-moi continuer; pourquoi me fermer la bouche de votre main?... « Ce matin-là, par malheur votre mère était absente. Il vint; vous étiez seule : il était si beau, si passionné, si tendre, si charmant! il avait tant d'amour dans les yeux! tant de vérité dans les expressions! il disait de ces mots qui vont si droit à l'âme! et en les disant il était à vos genoux : cela se conçoit encore. Il tenait une de vos mains; de temps en temps vous y sentiez la chaleur de quelques larmes qui tombaient de ses yeux, et qui coulaient le long de vos bras. Votre mère ne revenait toujours point. Ce n'est pas votre faute; c'est la faute de votre mère... Mais voilà-t-il pas que vous pleurez de plus belle... Mais ce que je vous en dis n'est pas pour vous faire pleurer. Et pourquoi pleurer? Il vous a promis; il ne manquera à rien de ce qu'il vous a promis. Quand on a été assez heureux pour rencontrer un enfant charmant comme vous, pour s'y attacher, pour lui plaire; c'est pour toute la vie... — Et mon oiseau?... — Vous souriez. » (Ah! mon ami, qu'elle était belle! ah! si vous l'aviez vue sourire et pleurer!) Je continuai. « Eh bien, votre oiseau! Quand on s'oublie soi-même, se souvient-on de son oiseau? Lorsque l'heure du retour de votre mère approcha, celui que vous aimez s'en alla. Qu'il était heureux, content, transporté! qu'il eut de peine à s'arracher d'auprès de vous!... Comme vous me regardez! Je sais tout cela. Combien il se leva et se rassit de fois! combien il vous dit, redit adieu sans s'en aller! combien de fois il sortit et rentra! Je viens de le voir chez son père : il est d'une gaieté charmante, d'une gaieté qu'ils partagent tous, sans pouvoir s'en défendre... — Et ma mère?... — Votre mère? à peine fut-il parti qu'elle rentra : elle vous trouva rêveuse, comme vous l'étiez tout à l'heure. On l'est toujours comme cela. Votre mère vous parlait, et vous n'entendiez pas ce qu'elle vous disait; elle vous commandait une chose et vous en faisiez une autre. Quelques pleurs se présentaient au bord de vos paupières; ou vous les reteniez, ou vous détourniez la tête pour les essuyer furtivement. Vos distractions continues impatientèrent votre mère; elle vous gronda; et ce vous fut une occasion de pleurer sans contrainte et de soulager votre cœur... Continuerai-je, petite? Je crains que ce que je vais dire ne re-

nouvelle votre peine. Vous le voulez?... Eh bien, votre bonne mère se reprocha de vous avoir contristée; elle s'approcha de vous, elle vous prit les mains, elle vous baisa le front et les joues, et vous en pleurâtes bien davantage. Votre tête se pencha sur elle; et votre visage, que la rougeur commençait à colorer, tenez, tout comme le voilà qui se colore, alla se cacher dans son sein. Combien cette bonne mère vous dit de choses douces! et combien ces choses douces vous faisaient de mal! Cependant votre serin avait beau s'égosiller, vous avertir, vous appeler, battre des ailes, se plaindre de votre oubli, vous ne le voyiez point, vous ne l'entendiez point : vous étiez à d'autres pensées. Son eau ni la graine ne furent point renouvelées; et ce matin l'oiseau n'était plus... Vous me regardez encore; est-ce qu'il me reste encore quelque chose à dire? Ah! j'entends, petite; cet oiseau, c'est lui qui vous l'avait donné : eh bien, il en retrouvera un autre aussi beau... Ce n'est pas tout encore : vos yeux se fixent sur moi, et se remplissent de nouveau de larmes; qu'y a-t-il donc encore? Parlez, je ne saurais vous deviner... —Et si la mort de cet oiseau n'était que le présage!... Que ferais-je? que deviendrais-je? S'il était ingrat... — Quelle folie! Ne craignez rien, pauvre petite : cela ne se peut, cela ne sera pas! »

Quoi! mon ami, vous me riez au nez! vous vous moquez d'un grave personnage qui s'occupe à consoler un enfant en peinture de la perte de son oiseau, de la perte de tout ce qu'il vous plaira? Mais voyez donc comme elle est belle! comme elle est intéressante! Je n'aime point à affliger; malgré cela, il ne me déplairait pas trop d'être la cause de sa peine.

Le sujet de ce petit poëme est si fin, que beaucoup de personnes ne l'ont pas entendu; ils ont cru que cette jeune fille ne pleurait que son serin. Greuze a déjà peint une fois le même sujet, il a placé devant une glace fêlée une grande fille en satin blanc, pénétrée d'une profonde mélancolie. Ne pensez-vous pas qu'il y aurait autant de bêtise à attribuer les pleurs de la jeune fille de ce Salon à la perte d'un oiseau, que la mélancolie de la jeune fille du Salon précédent à son miroir cassé? Cette enfant pleure autre chose, vous dis-je. D'abord, vous l'avez entendue, elle en convient; et son affliction [illegible] Cette douleur! à son âge! et pour un [illegible] donc?.... Que vous répondrai-je; [illegible]

faite? Sa tête est de quinze à seize ans, et son bras et sa main de dix-huit à dix-neuf. C'est un défaut de cette composition qui devient d'autant plus sensible, que la tête étant appuyée contre la main, une des parties donne tout contre la mesure de l'autre. Placez la main autrement, et l'on ne s'apercevra plus qu'elle est un peu trop forte et trop caractérisée. C'est, mon ami, que la tête a été prise d'après un modèle, et la main d'après un autre. Du reste, elle est très-vraie, cette main, très-belle, très-parfaitement coloriée et dessinée. Si vous voulez passer à ce tableau cette tache légère, avec un ton de couleur un peu violâtre, c'est une chose très-belle. La tête est bien éclairée, de la couleur la plus agréable qu'on puisse donner à une blonde, car elle est blonde, notre petite : peut-être demanderait-on que cette tête fît un peu plus le rond de bosse. Le mouchoir rayé est large, léger, du plus beau transparent; le tout fortement touché, sans nuire aux finesses de détail. Ce peintre peut avoir fait aussi bien, mais pas mieux.

Lorsque le Salon fut tapissé, on en fit les premiers honneurs à M. de Marigny. Poisson-Mécène[1] s'y rendit avec le cortége des artistes favoris qu'il admet à sa table; les autres s'y trouvèrent : il alla, il regarda, il approuva, il dédaigna. La *Pleureuse* de Greuze l'arrêta et le surprit. Cela est beau, dit-il à l'artiste, qui lui répondit : « Monsieur, je le sais; on me loue de reste; mais je manque d'ouvrage. — C'est, lui répondit Vernet, que vous avez une nuée d'ennemis, et parmi ces ennemis un quidam qui a l'air de vous aimer à la folie, et qui vous perdra. — Et qui est ce quidam? lui demanda Greuze. — C'est vous, lui répondit Vernet[2]. »

1. Variante : Le directeur-ordonnateur des arts.

2. Diderot arrange ici à sa manière cette petite scène entre Greuze et Vernet : elle est mieux sans doute comme il la présente, et la circonstance où il place la leçon rend celle-ci plus ferme et plus directe; mais le fait ne s'est pas passé en nature, tel qu'il le rapporte dans son drame.

. . . . Pictoribus atque poetis
Quid libet audendi semper fuit æqua potestas.

Horat. *de Arte poet.*, v. 9 et 10. (N.)

— « Il est vrai, mon ami Greuze, que vous avez des torts impardonnables avec vous-même. Vous imaginez qu'il ne s'agit que d'avoir du génie, un grand talent, une âme fière et sensible, de faire de beaux tableaux et d'attendre que la fortune vienne vous retirer de votre grenier du quartier de la Sorbonne et vous offrir un asile dans quelque maison royale. D'où venez-vous donc? Que n'apprenez-vous à

111. L'ENFANT GATÉ[1].

C'est une mère placée à côté d'une table, et qui regarde avec complaisance son fils qui donne sa soupe à un chien. L'enfant présente sa soupe au chien avec sa cuiller. Voilà le fond du sujet. Il y a des accessoires, comme à droite, une cruche, une terrine de terre où trempe du linge; au-dessus, une espèce d'armoire; à côté de l'armoire, une glane d'oignons suspendue; plus haut, une cage attachée au côté de l'armoire, et deux ou trois perches appuyées contre le mur. De la gauche à la droite, depuis l'armoire, règne une sorte de buffet sur lequel l'artiste a placé un pot de terre, un verre à moitié plein de vin, un linge qui pend; et derrière l'enfant, une chaise de paille, avec une terrine. Tout cela signifie que c'est sa petite *Blanchisseuse* d'il y a quatre ans qui s'est mariée, et dont il se propose de suivre l'histoire.

Le sujet de ce tableau n'est pas clair. L'idéal n'en est pas assez caractéristique ; c'est, ou l'enfant, ou le chien gâté. Il petille de petites lumières qui papillotent de tous côtés, et qui

avoir le jarret souple, à faire le valet dans l'antichambre de M. le directeur-ordonnateur, à flagorner vos confrères qui ont du crédit sur lui, à les regarder comme vos maîtres, et à les assurer que vous n'êtes qu'un enfant auprès d'eux? Peut-être, à force de bassesses, réussirez-vous à vous faire pardonner d'avoir du génie et de faire de beaux tableaux; mais qu'importe? Vous aurez un logement au Louvre, des pensions, le cordon de Saint-Michel peut-être. Vos chefs-d'œuvre ne blesseront plus la vanité d'aucun de vos confrères, et toute l'Académie de peinture s'écriera que vous êtes un grand peintre, dès que vous aurez cessé de l'être. Vous ne voulez pas vous soumettre à mes avis? Vernet vous l'a bien dit; vous êtes le plus cruel de vos ennemis. Restez donc avec votre génie et votre pauvreté. Faites de beaux tableaux, et ne prétendez pas faire fortune! — Voici la liste des grâces que M. le directeur-ordonnateur des arts a procurées à M. Greuze jusqu'à ce jour. Lorsque le talent de ce peintre fut connu, on lui permit de faire un voyage à Rome à ses dépens; et lorsqu'il eut mangé le peu d'argent qu'il avait amassé pour ce voyage, on lui permit de revenir à Paris, avant d'en avoir pu tirer le fruit qu'il en espérait. Depuis son retour, on lui a permis de faire les plus beaux tableaux et de les vendre le moins mal qu'il pouvait. Lors du succès de son tableau du *Paralytique*, au dernier Salon, on lui permit de le faire porter à Versailles pour être montré au roi et à la famille royale, et de dépenser une vingtaine d'écus à ce voyage. Depuis, n'ayant pas trouvé d'acheteur pour ce tableau, qui lui a coûté 200 louis en études, on vient de lui permettre de le vendre à l'Académie impériale des Arts de Pétersbourg, afin de porter la réputation du peintre aux dernières limites de l'Europe. La suite des grâces accordées à M. Greuze pour le Salon prochain. » (*Note de Grimm.*) — Le reste de l'article GREUZE manque dans l'édition de l'an IV.

1. Tableau de 2 pieds 6 pouces de haut sur 2 pieds de large. Gravé par Maleuvre Il appartenait à M. le duc de Praslin.

blessent les yeux. La tête de la mère est charmante de couleur; mais sa coiffure ne tient pas à sa tête, et l'empêche de faire le rond de bosse. Ses vêtements sont lourds, surtout le linge. La tête de l'enfant est de toute beauté, j'entends de beauté de peintre; c'est un bel enfant de peintre, mais non pas comme une mère le voudrait. Cette tête est de la plus grande finesse de touche, les cheveux bien plus légers qu'il n'a coutume de les faire. C'est ce chien-là qui est un vrai chien! La mère a la gorge opaque, sans transparence, et même un peu rouge. Il y a aussi trop d'accessoires, trop d'ouvrage. La composition en est alourdie, confuse. La mère, l'enfant, le chien et quelques ustensiles auraient produit plus d'effet. Il y aurait eu du repos qui n'y est pas.

112. UNE TÊTE DE FILLE [1].

Oui, de fille placée au coin de la rue, le nez en l'air, lisant l'affiche en attendant le chaland. Elle est de profil. C'est ce qu'on peut appeler un morceau de la plus grande vigueur de couleur. On la croirait modelée, tant les plans en sont bien annoncés. Elle tue cinquante tableaux autour d'elle. Voilà une petite catin bien méchante. Voyez comme M. l'introducteur des ambassadeurs [2], qui est à côté d'elle, en est devenu blême, froid, aplati et blafard; le coup qu'elle porte de loin à Roslin et à toute sa triste famille! Je n'ai jamais vu un pareil dégât.

113. UNE PETITE FILLE QUI TIENT UN PETIT CAPUCIN DE BOIS [3].

Quelle vérité! quelle variété de ton! Et ces plaques de rouge qui est-ce qui ne les a pas vues sur le visage des enfants, lorsqu'ils ont froid, ou qu'ils souffrent des dents? Et ces yeux larmoyants, et ces menottes engourdies et gelées, et ces couettes de cheveux blonds, éparses sur le front, tout ébouriffées; c'est à les remettre sous le bonnet, tant elles sont légères et vraies. Bonne grosse étoffe de marmotte, avec les plis qu'elle affecte. Fichu de bonne grosse toile sur le cou, et arrangé comme on

1. Appartenait à M. Godefroi.

2. M. de La Live de Jully, dont il y avait, à ce même Salon, un portrait au pastel, par le même artiste.

3. Appartenait à M. de La Live de Jully, introducteur des ambassadeurs.

sait; petit capucin bien raide, bien de bois, bien raidement drapé. Monsieur Drouais, approchez. Voyez-vous cet enfant, c'est de la chair; ce capucin, c'est du plâtre. Pour la vérité et la vigueur du coloris, petit Rubens.

115. TÊTE EN PASTEL[1].

C'est encore une assez belle chose. Il y a tout plein de vérité de chair, et un moelleux infini. Elle est bien par plans, et grassement faite; cependant un peu grise; les coins de la bouche qui baissent, lui donnent un air de douleur mêlé de plaisir. Je ne sais, mon ami, si je ne brouille pas ici deux tableaux. J'ai beau me frotter le front, peindre et repeindre dans l'espace, ramener l'imagination au Salon; peine inutile. Il faut que cela reste comme le voilà.

116. PORTRAIT DE M. WATTELET[2].

Il est terne; il a l'air d'être embu; il est maussade. C'est l'homme. Retournez la toile.

121. PORTRAIT DE MADAME GREUZE.

Ce peintre est certainement amoureux de sa femme; et il n'a pas tort. Je l'ai bien aimée, moi, quand j'étais jeune, et qu'elle s'appelait Mlle Babuti. Elle occupait une petite boutique de libraire sur le quai des Augustins; poupine, blanche et droite comme le lis, vermeille comme la rose. J'entrais avec cet air vif, ardent et fou que j'avais; et je lui disais : « Mademoiselle, les *Contes* de La Fontaine, un Pétrone, s'il vous plaît.

— Monsieur, les voilà; ne vous faut-il point d'autres livres?

— Pardonnez-moi, mademoiselle; mais...

— Dites toujours.

— *La Religieuse en chemise.*

— Fi donc! monsieur; est-ce qu'on a, est-ce qu'on lit ces vilenies-là?

— Ah! ah! ce sont des vilenies, mademoiselle; moi, je n'en savais rien... »

1. Appartenait à M. le baron de Besenval, inspecteur général des Suisses.
2. Tableau de 4 pieds 6 pouces de haut sur 3 pieds 6 pouces de large.

Et puis un autre jour, quand je repassais, elle souriait, et moi aussi.

Il y avait, au Salon dernier, un *Portrait de Mme Greuze enceinte;* l'intérêt de son état arrêtait; la belle couleur et la vérité des détails vous faisaient ensuite tomber les bras. Celui-ci n'est pas aussi beau : cependant l'ensemble en est gracieux; il est bien posé; l'attitude en est de volupté; ses deux mains montrent des finesses de ton qui enchantent. La gauche seulement n'est pas ensemble; elle a même un doigt cassé; cela fait peine. Le chien que la belle main caresse est un épagneul à longs poils noirs, le museau et les pattes tachetés de feu; il a les yeux pleins de vie. Si vous le regardez quelque temps, vous l'entendrez aboyer. La blonde qui coiffe la tête est à faire demander l'ouvrier; j'en dis autant du reste du vêtement. La tête a donné bien de la peine au peintre et au modèle; on le voit; et c'est déjà un grand défaut. Les passages du front sont trop jaunes : on sait bien qu'il reste aux femmes qui ont eu des enfants de ces taches-là; mais si l'on pousse l'imitation de la nature jusqu'à vouloir les rendre, il faut les affaiblir; c'est là le cas d'embellir un peu, puisqu'on le peut sans que la ressemblance en souffre. Mais comme ces accidents du visage donnent lieu à l'artiste, par leurs difficultés, de déployer son talent, il est rare qu'il s'y refuse. Ces passages ont encore un œil rougeâtre, qui est vrai, mais déplaisant. Ses lèvres sont plates. Cet air pincé de la bouche lui donne un petit air sucré. Cela est tout à fait maniéré. Si ce maniéré est dans la personne, tant pis pour la personne, le peintre et le tableau. Cette femme agace-t-elle malignement son épagneul contre quelqu'un? l'air malin et sucré sera moins faux, mais sera toujours choquant. Au reste, le tour de la bouche, les yeux, tous les autres détails sont à ravir; des finesses de couleur sans fin; le cou soutient la tête à merveille. Il est beau de dessin et de couleur, et va, comme il doit, s'attacher aux épaules; mais pour cette gorge, je ne saurais la regarder; et si, même à cinquante ans, je ne hais pas les gorges. Le peintre a penché sa figure en devant, et par cette attitude il semble dire au spectateur : « Voyez la gorge de ma femme. » Je la vois, monsieur Greuze. Eh bien, votre femme a la gorge molle et jaune. Si elle ressemble, tant pis encore pour vous, pour elle et pour le tableau.

Un jour M. de la Martelière descendait de son appartement; il rencontra sur l'escalier un grand garçon qui montait à l'appartement de madame. M[me] de la Martelière avait la plus belle tête du monde; et M. de la Martelière, regardant monter le jeune galant chez sa femme, disait entre ses dents : « Oui, oui; mais je l'attends à la cuisse. » M[me] Greuze a la tête aussi fort belle; et rien n'empêchera M. Greuze de dire aussi quelque jour entre ses dents : « Oui, oui; mais je l'attends à la gorge. » Cela n'arrivera pas, car sa femme est sage [1]. La couleur jaune et la mollesse de cette gorge sont de madame; mais le défaut de transparence et le mat sont de monsieur.

118. PORTRAIT DU GRAVEUR WILLE [2].

Très-beau portrait. C'est l'air brusque et dur de Wille; c'est sa raide encolure; c'est son œil petit, ardent, effaré; ce sont ses joues couperosées. Comme cela est coiffé! que le dessin est beau! que la touche est fière! quelles vérités et variétés de tons! et le velours, et le jabot, et les manchettes d'une exécution! J'aurais plaisir à voir ce portrait à côté d'un Rubens, d'un Rembrandt ou d'un Van Dyck. J'aurais plaisir à sentir ce qu'il y aurait à perdre ou à gagner pour notre peintre. Quand on a vu ce Wille, on tourne le dos aux portraits des autres, et même à ceux de Greuze.

123. LA MÈRE BIEN-AIMÉE.

Esquisse [3].

Les esquisses ont communément un feu que le tableau n'a pas. C'est le moment de chaleur de l'artiste, la verve pure, sans aucun mélange de l'apprêt que la réflexion met à tout; c'est l'âme du peintre qui se répand librement sur la toile. La plume du poëte, le crayon du dessinateur habile, ont l'air de courir et de se jouer. La pensée rapide caractérise d'un trait; or, plus

1. Sur ce point, Diderot se trompait. Greuze a raconté lui-même ses infortunes conjugales dans un *Mémoire* en vue d'une séparation juridique. Ce *Mémoire*, qui appartenait à M. Jules Boilly, a été publié par M. de Chennevières dans les *Archives des Arts* et reproduit par MM. de Goncourt dans *l'Art au XVIII[e] siècle*. Le portrait de M[me] Greuze, intitulé *la Voluptueuse*, a été gravé par Massard.

2. A fait partie de la collection Delessert.

3. Le tableau a été gravé par Massard. C'est celui que M[me] Geoffrin qualifiait de « fricassée d'enfants. »

l'expression des arts est vague, plus l'imagination est à l'aise. Il faut entendre dans la musique vocale ce qu'elle exprime. Je fais dire à une symphonie bien faite presque ce qu'il me plaît; et comme je sais mieux que personne la manière de m'affecter, par l'expérience que j'ai de mon propre cœur, il est rare que l'expression que je donne aux sons, analogue à ma situation actuelle, sérieuse, tendre ou gaie, ne me touche plus qu'une autre qui serait moins à mon choix. Il en est à peu près de même de l'esquisse et du tableau. Je vois dans le tableau une chose prononcée : combien dans l'esquisse y supposé-je de choses qui y sont à peine annoncées!

Voici, mon ami, de quoi montrer combien il reste d'équivoque dans le meilleur tableau. Vous voyez bien cette belle poissarde, avec son gros embonpoint, qui a la tête renversée en arrière, dont la couleur blême, le linge de tête étalé en désordre, l'expression mêlée de peine et de plaisir, montrent un paroxysme plus doux à éprouver qu'honnête à peindre? Eh bien, c'est l'esquisse, l'étude de la *Mère bien-aimée*. Comment se fait-il qu'ici un caractère soit décent, et que là il cesse de l'être? Les accessoires, les circonstances nous sont-elles nécessaires pour prononcer juste des physionomies? Sans ce secours, restent-elles indécises? Il faut bien qu'il en soit quelque chose. Cette bouche entr'ouverte, ces yeux nageants, cette attitude renversée, ce cou gonflé, ce mélange voluptueux de peine et de plaisir, font baisser les yeux et rougir toutes les honnêtes femmes dans cet endroit. Tout à côté c'est la même attitude, les mêmes yeux, le même cou, le même mélange de passions; et aucune d'elles ne s'en aperçoit. Au reste, si les femmes passent vite devant ce morceau, les hommes s'y arrêtent longtemps; j'entends ceux qui s'y connaissent, et ceux qui, sous prétexte de s'y connaître, viennent jouir d'un spectacle de volupté forte, et ceux qui comme moi réunissent les deux motifs. Il y a au front, et du front sur les joues, et des joues vers la gorge, des passages de tons incroyables; cela vous apprend à voir la nature, et vous la rappelle. Il faut voir les détails de ce cou gonflé, et n'en pas parler. Cela est tout à fait beau, vrai et savant. Jamais vous n'avez vu la présence de deux expressions contraires aussi nettement caractérisées. Ce tour de force, Rubens ne l'a pas mieux fait à la galerie du Luxem-

bourg [1], où le peintre a montré, sur le visage de la reine, et le plaisir d'avoir mis au monde un fils, et les traces du douloureux état qui a précédé.

La composition de la *Mère bien-aimée* est si naturelle, si simple, qu'elle fait croire à ceux qui réfléchissent peu, qu'ils l'auraient imaginée, et qu'elle n'exigeait pas un grand effort d'esprit. Je me contente de dire à ces gens-là : « Oui, je pense bien que vous auriez répandu autour de cette mère tous ses enfants, et que vous les auriez occupés à la caresser : mais vous auriez fait pleurer celui-ci du chagrin de n'être pas distingué des autres ; et vous auriez introduit dans ce moment cet homme si gai, si content d'être l'époux de cette femme, et si vain d'être le père de tant d'enfants. Vous lui auriez fait dire : « C'est « moi qui ai fait tout cela! » Et cette grand'mère, vous auriez songé à l'amener là; vous en êtes bien sûr? »

Établissons le local. La scène se passe à la campagne; on voit dans une salle basse, en allant de la droite à la gauche, un lit; au devant du lit, un chat sur un tabouret; puis la mère bien-aimée renversée sur sa chaise longue, et tous ses enfants répandus sur elle. Il y en a six au moins : le plus petit est entre ses bras : un second est pendu d'un côté; un troisième est pendu de l'autre; un quatrième, grimpé au dossier de la chaise, lui baise le front; un cinquième lui mange les joues; un sixième, debout, a la tête penchée sur son giron, et n'est pas content de son rôle. La mère de ces enfants a la joie et la tendresse peintes sur son visage, avec un peu de ce malaise inséparable du mouvement et du poids de tant d'enfants qui l'accablent, et dont les caresses violentes ne tarderaient pas à l'excéder si elles duraient. C'est cette sensation qui touche à la peine, fondue avec la tendresse et la joie, avec cette position renversée et de lassitude, et cette bouche entr'ouverte, qui donnent à cette tête, séparée du reste de la composition, un caractère si singulier. Sur le devant du tableau, autour de ce groupe charmant, à terre, un corps d'enfant, avec un petit chariot. Sur le fond du salon, le dos tourné à une cheminée couverte d'une glace, la grand'mère assise dans un fauteuil, et

1. Dans le tableau de *la Naissance de Louis XIII*, l'un des vingt-quatre représentant les principaux événements de la vie de Marie de Médicis. Cette suite se voit maintenant au Musée. (Br.)

bien grand'mérisée de tête et d'ajustements, éclatant de rire de la scène qui se passe. Plus sur la gauche et sur le devant, un chien qui aboie de joie, et se fait de fête. Tout à fait vers la gauche, presque à autant de distance de la grand'mère qu'il y en a de la grand'mère à la mère bien-aimée, le mari qui revient de la chasse; il se joint à la scène, en étendant ses bras, se renversant le corps un peu en arrière et en riant. C'est un jeune et gros garçon, qui se porte bien, et au travers de la satisfaction duquel on discerne la vanité d'avoir produit toute cette jolie marmaille. A côté du père, son chien; derrière lui, tout à fait à l'extrémité de la toile, à gauche, un panier à sécher du linge; puis, sur le pas de la porte, un bout de servante qui s'en va.

Cela est excellent, et pour le talent, et pour les mœurs. Cela prêche la population, et peint très-pathétiquement le bonheur et le prix inestimables de la paix domestique. Cela dit à tout homme qui a de l'âme et du sens : « Entretiens ta famille dans l'aisance; fais des enfants à ta femme; fais-lui-en tant que tu pourras; n'en fais qu'à elle, et sois sûr d'être bien chez toi. »

119. LE FILS INGRAT[1].

Autre esquisse.

Je ne sais comment je me tirerai de celle-ci; encore moins de la suivante. Mon ami, ce Greuze va vous ruiner.

Imaginez une chambre où le jour n'entre guère que par la porte, quand elle est ouverte, ou que par une ouverture carrée pratiquée au-dessus de la porte, quand elle est fermée. Tournez les yeux autour de cette chambre triste, et vous n'y verrez qu'indigence. Il y a pourtant sur la droite, dans un coin, un lit qui ne paraît pas trop mauvais; il est couvert avec soin. Sur le devant, du même côté, un grand confessionnal de cuir noir où l'on peut être commodément assis : asseyez-y le père du fils

1. Plus connu sous le titre de *la Malédiction paternelle*. Le tableau est au Louvre. Il a été acquis en 1820, avec *le Fils puni*, de M. de Ville-Serre, pour la somme de 10,000 fr. *Le Fils puni* seul s'était vendu 21,000 fr. à la vente de M. le marquis de Verri (1785) et 15,000 fr. à la vente de Laneuville, en 1813. Tous deux ont été gravés par Robert Gaillard. Il y a des différences entre la description de Diderot faite sur l'esquisse et le tableau achevé.

ingrat. Attenant à la porte, placez un bas d'armoire, et tout près du vieillard caduc, une petite table sur laquelle on vient de servir un potage.

Malgré le secours dont le fils aîné de la maison peut être à son vieux père, à sa mère et à ses frères, il s'est enrôlé; mais il ne s'en ira point sans avoir mis à contribution ces malheureux. Il vient avec un vieux soldat; il a fait sa demande. Son père en est indigné; il n'épargne pas les mots durs à cet enfant dénaturé qui ne connaît plus ni père, ni mère, ni devoirs, et qui lui rend injures pour reproches. On le voit au centre du tableau; il a l'air violent, insolent et fougueux; il a le bras droit élevé du côté de son père, au-dessus de la tête d'une de ses sœurs; il se dresse sur ses pieds; il menace de la main; il a le chapeau sur la tête; et son geste et son visage sont également insolents. Le bon vieillard, qui a aimé ses enfants, mais qui n'a jamais souffert qu'aucun d'eux lui manquât, fait effort pour se lever; mais une de ses filles, à genoux devant lui, le retient par les basques de son habit. Le jeune libertin est entouré de l'aînée de ses sœurs, de sa mère et d'un de ses petits frères. Sa mère le tient embrassé par le corps; le brutal cherche à s'en débarrasser et la repousse du pied. Cette mère a l'air accablé, désolé; la sœur aînée s'est aussi interposée entre son frère et son père; la mère et la sœur semblent, par leur attitude, chercher à les cacher l'un à l'autre. Celle-ci a saisi son frère par son habit, et lui dit, par la manière dont elle le tire : « Malheureux, que fais-tu? Tu repousses ta mère, tu menaces ton père; mets-toi à genoux et demande pardon. » Cependant le petit frère pleure, porte une main à ses yeux; et, pendu au bras droit de son grand frère, il s'efforce à l'entraîner hors de la maison. Derrière le fauteuil du vieillard, le plus jeune de tous a l'air intimidé et stupéfait. A l'autre extrémité de la scène, vers la porte, le vieux soldat, qui a enrôlé et accompagné le fils ingrat chez ses parents, s'en va, le dos tourné à ce qui se passe, son sabre sous le bras et la tête baissée. J'oubliais qu'au milieu de ce tumulte, un chien placé sur le devant l'augmentait encore par ses aboiements.

Tout est entendu, ordonné, caractérisé, clair dans cette esquisse, et la douleur, et même la faiblesse de la mère pour un enfant qu'elle a gâté, et la violence du vieillard, et les actions

diverses des sœurs et des petits enfants, et l'insolence de l'ingrat, et la pudeur du vieux soldat qui ne peut s'empêcher de lever les épaules de ce qui se passe; et ce chien qui aboie est un de ces accessoires que Greuze sait imaginer par un goût tout particulier.

Cette esquisse, très-belle, n'approche pourtant pas, à mon gré, de celle qui suit.

120. LE MAUVAIS FILS PUNI.

Il a fait la campagne. Il revient; et dans quel moment? Au moment où son père vient d'expirer. Tout a bien changé dans la maison. C'était la demeure de l'indigence. C'est celle de la douleur et de la misère. Le lit est mauvais et sans matelas. Le vieillard mort est étendu sur ce lit. Une lumière qui tombe d'une fenêtre n'éclaire que son visage, le reste est dans l'ombre. On voit à ses pieds, sur une escabelle de paille, le cierge bénit qui brûle, et le bénitier. La fille aînée, assise dans le vieux confessionnal de cuir, a le corps renversé en arrière, dans l'attitude du désespoir, une main portée à sa tempe, et l'autre élevée et tenant encore le crucifix qu'elle a fait baiser à son père. Un de ses petits-enfants, effrayé, s'est caché le visage dans son sein. L'autre, les bras en l'air et les doigts écartés, semble concevoir les premières idées de la mort. La cadette, placée entre la fenêtre et le lit, ne saurait se persuader qu'elle n'a plus de père : elle est penchée vers lui; elle semble chercher ses derniers regards; elle soulève un de ses bras, et sa bouche entr'ouverte crie : « Mon père, mon père! est-ce que vous ne m'entendez plus? » La pauvre mère est debout, vers la porte, le dos contre le mur, désolée, et ses genoux se dérobant sous elle.

Voilà le spectacle qui attend le fils ingrat. Il s'avance. Le voilà sur le pas de la porte. Il a perdu la jambe dont il a repoussé sa mère; et il est perclus du bras dont il a menacé son père.

Il entre. C'est sa mère qui le reçoit. Elle se tait; mais ses bras tendus vers le cadavre lui disent : « Tiens, vois, regarde; voilà l'état où tu l'as mis. »

Le fils ingrat paraît consterné; la tête lui tombe en devant, et il se frappe le front avec le poing.

Quelle leçon pour les pères et pour les enfants!



Ce n'est pas tout; celui-ci médite ses accessoires aussi sérieusement que le fond de son sujet.

A ce livre placé sur une table, devant cette fille aînée, je devine qu'elle a été chargée, la pauvre malheureuse! de la fonction douloureuse de réciter la prière des agonisants.

Cette fiole qui est à côté du livre contient apparemment les restes d'un cordial.

Et cette bassinoire qui est à terre, on l'avait apportée pour réchauffer les pieds du moribond.

Et puis, voici le même chien qui est incertain s'il reconnaîtra cet éclopé pour le fils de la maison, ou s'il le prendra pour un gueux.

Je ne sais quel effet cette courte et simple description d'une esquisse de tableau fera sur les autres; pour moi, j'avoue que je ne l'ai point faite sans émotion.

Cela est beau, très-beau, sublime; tout, tout. Mais comme il est dit que l'homme ne fera rien de parfait, je ne crois pas que la mère ait l'action vraie du moment; il me semble que pour se dérober à elle-même la vue de son fils et celle du cadavre de son époux, elle a dû porter une de ses mains sur ses yeux, et de l'autre montrer à l'enfant ingrat le cadavre de son père. On n'en aurait pas moins aperçu sur le reste de son visage toute la violence de sa douleur; et la figure en eût été plus simple et plus pathétique encore; et puis le costume est lésé, dans une bagatelle, à la vérité; mais Greuze ne se pardonne rien. Le grand bénitier rond, avec le goupillon, est celui que l'église mettra au pied de la bière; pour celui qu'on met dans les chaumières aux pieds des agonisants, c'est un pot à l'eau, avec un rameau du buis bénit le dimanche des Rameaux.

Du reste ces deux morceaux sont, à mon sens, des chefs-d'œuvre de composition : point d'attitudes tourmentées ni recherchées; les actions vraies qui conviennent à la peinture; et dans ce dernier, surtout, un intérêt violent, bien un et bien général. Avec tout cela, le goût est si misérable, si petit, que peut-être ces deux esquisses ne seront jamais peintes; et que, si elles sont peintes, Boucher aura plus tôt vendu cinquante de ses indécentes et plates marionnettes que Greuze ses deux sublimes tableaux. Eh! mon ami, je sais bien ce que je dis. Son *Paralytique*, ou son tableau de *la Récompense de la bonne édu-*

cation donnée, n'est-il pas encore dans son atelier? c'est pourtant un chef-d'œuvre de l'art. On en entendit parler à la cour; on le fit venir : il fut regardé avec admiration; mais on ne le prit pas; et il en coûta une vingtaine d'écus à l'artiste pour avoir le bonheur inestimable[1]... Mais je me tais; l'humeur me gagne; et je me sens tout disposé à me faire quelque affaire sérieuse.

A propos de ce genre de Greuze, permettez-vous qu'on vous fasse quelques questions? La première, c'est : Qu'est-ce que la véritable poésie? la seconde, c'est : S'il y a de la poésie dans ces deux dernières esquisses de Greuze? la troisième : Quelle différence mettez-vous entre cette poésie et celle de l'esquisse du *Tombeau d'Artémise*; et laquelle vous préférez? la quatrième : De deux coupoles, l'une qu'on prend pour une coupole peinte, l'autre pour une coupole réelle, quoiqu'elle soit peinte, quelle est la belle? la cinquième : De deux lettres, par exemple d'une mère à sa fille, l'une pleine de beaux et grands traits d'éloquence et de pathétique, sur lesquels on ne cesse de se récrier, mais qui ne font illusion à personne; l'autre simple, naturelle, et si naturelle et si simple que tout le monde s'y trompe et la prend pour une lettre réellement écrite par une mère à sa fille : quelle est la bonne, et même quelle est la plus difficile à faire? Vous vous doutez bien que je n'entamerai point ces questions; votre projet ni le mien n'est pas que je fasse un livre dans un autre.

LES SEVREUSES[2].

Autre esquisse.

Chardin l'a placée au-dessous de la famille de Roslin : c'est comme s'il eût écrit au-dessous de l'un des tableaux : « Modèle de discordance; » et au-dessous de l'autre : « Modèle d'harmonie. »

En allant de la droite à la gauche, trois tonneaux debout sur une même ligne, une table; sur cette table une écuelle, un poêlon, un chaudron et autres ustensiles de ménage. Sur le plan antérieur, un enfant qui conduit un chien avec une corde; à cet enfant tourne le dos une paysanne, sur le giron de laquelle

1. Voir ci-dessus, p. 347, la note de Grimm.
2. N'est point au livret.

une petite fille est endormie. Plus vers le fond, un assez grand enfant qui tient un oiseau; on voit un tambour à ses pieds et la cage de l'oiseau attachée au mur. Ensuite une autre femme assise et groupée avec trois petits enfants; derrière elle un berceau; sur le pied du berceau un chaton; à terre, au-dessous, un coffre, un oreiller, des bâtons de coteret et autres agrès de chaumières et de sevreuses.

Ostade ne désavouerait pas ce morceau; on ne peint pas avec plus de vigueur. L'effet en est vrai; on ne cherche pas d'où vient la lumière; les groupes sont charmants. C'est la petite ordonnance la moins recherchée et la mieux entendue. Vous croyez être dans une chaumière; rien ne détrompe, ni la chose, ni l'art. On demande que le berceau soit plus piqué de lumière; pour moi, c'est le tableau que je demande... Ah! je respire; me voilà tiré de Greuze : le travail qu'il me donne est agréable; mais il m'en donne beaucoup.

GUÉRIN.

Serviteur à M. Guérin, à ses *Dessineuses*, à sa *Femme qui fait danser un chien*, à son *Écolière*, à son *Ange qui conduit un enfant au ciel.*

Ce sont les plus misérables chiffons. Fuyez M. Guérin au Salon; mais dans la rue, tirez-lui votre chapeau. Voyez comme son article est court; encore n'en fallait-il point parler.

BRIARD.

Fuyez aussi M. Briard au Salon; mais dans la rue, saluez M. Briard, qui ménage votre copiste et votre ami.

127. LA RÉSURRECTION DE JÉSUS-CHRIST[1].

Comme cela est fait, miséricorde! Ce Christ est si menu, si fluet, qu'il ferait douter de la résurrection, si l'on y croyait, et croire à la palingénésie, si l'on en doutait. Et ce grand soldat placé sur le devant, qui s'élève sur la pointe du pied, qui

1. Tableau de 16 pieds de haut sur 9 de large.



cadence son autre jambe, qui développe ses beaux bras; c'est le danseur Dupré, qui fait la gargouillade. Ces autres-là, à droite et à gauche du tombeau, ressemblent très-bien à ces marauds qui vont jouer les possédés au Saint-Suaire de Besançon. Les autres dorment; laissons-les dormir, et le peintre aussi.

128. LE SAMARITAIN[1].

Mais est-ce qu'on tente ce sujet-là, quand on est une pierre? Pas l'ombre de pathétique, ni dans celui qui secourt, ni dans celui qui est secouru. Que signifie ce gros homme, court, agenouillé, qui presse le dos et la poitrine de ce malade nu, et qui regarde par-dessus sa tête? A juger de cet homme par la richesse et le volume de son vêtement, il est opulent : pourquoi voyage-t-il sur une rosse? Cette aventure n'est-elle pas mille fois plus intéressante dans ma vieille Bible que sur votre toile? Pourquoi donc l'avoir peinte? Monsieur Briard, ne faites plus de Samaritain : ne faites rien; faites des souliers.

130. UNE SAINTE FAMILLE[2].

C'est un assez bon petit tableau. Ce docteur de la loi qui lit est d'assez beau caractère. Ce Joseph qui l'écoute écoute fort bien. La lampe qui éclaire votre scène est d'une lueur bien jaune. Votre Vierge est simple; si elle s'intéressait davantage à une lecture où il s'agit de la bonne ou mauvaise fortune de son fils, cela n'en serait pas plus mal. Pour ces jeunes filles qui s'amusent à regarder l'enfant, c'est leur rôle. Vous avez fait cet ouvrage à Rome; on le voit bien, car c'est la couleur de Natoire[3].

129. PSYCHÉ ABANDONNÉE[4].

Briard a placé des montagnes à droite : on voit, au pied de ces montagnes, Psyché évanouie et étendue sur la terre; puis quelques bouts d'arbres, vers le haut desquels l'Amour s'envole

1. Tableau de 5 pieds de haut sur 4 de large.
2. Tableau de 23 pouces de haut sur 18 de large.
3. Natoire était alors directeur de l'École de Rome.
4. Ce tableau et le suivant, sous le même numéro, étaient de forme ovale.

et fait fort bien de planter là cette femme, non parce qu'elle est curieuse; car où est la femme qui ne le soit pas? mais parce qu'elle est déplaisante, du moins quand elle s'évanouit. Chacun a ses grâces : il y a des femmes charmantes quand elles rient; d'autres sont si belles quand elles pleurent qu'on serait tenté de les faire pleurer toujours. J'en ai vu d'évanouies qui étaient très-intéressantes; mais ce n'était pas la Psyché de Briard. Sur le devant, vers la gauche, l'artiste a ramassé des eaux qui ne rendent pas son paysage plus frais. Point de cette vapeur humide qui semble donner à l'air de l'épaisseur, et qui aurait rendu le *frigus opacum* du poëte. Ce paysage forme le fond. Le sujet de ce morceau est incertain. Voilà bien une femme que l'Amour abandonne; mais tant d'autres sont dans ce cas. Pourquoi celle-ci est-elle Psyché? qu'est-ce qui m'apprend que cet Amour est un amant, et non pas une de ces figures allégoriques si communes dans les ouvrages de peinture? Voici le fait. C'est que le sujet est un paysage pur et simple, et que les figures n'y ont été introduites que pour l'animer; ce qu'elles ne font pas.

129. LA RENCONTRE DE PSYCHÉ ET DU PÊCHEUR.

Figurez-vous de grosses roches à droite; au bas de ces roches, une femme avec un homme; par derrière ces deux figures, quelques arbres; sur le devant, une autre femme assise; près de cette femme, un chien; sur le devant, à la pointe d'un bateau, un batelier tenant son croc et vu par le dos. Dans ce bateau, une femme accroupie et courbée, qui tire de l'eau un filet. Dans le lointain, tout à fait à la droite, un château ruiné... Je vous prie, mon ami, de vous arrêter tout court et de vous demander le sujet de ce tableau... Mais ne vous fatiguez pas inutilement, c'est ce qu'il a plu à l'artiste d'appeler la *Rencontre de Psyché et du Pêcheur*. Encore une fois, qu'est-ce qui m'indique Psyché? Où est le pêcheur, où est la rencontre? Que signifient cette femme assise à terre et son chien? et ce batelier et son bateau? et cette femme accroupie? et son filet? La Psyché rencontrée n'est pas plus agréable que la Psyché évanouie: aussi n'inspire-t-elle pas un grand intérêt au prétendu pêcheur. Il est froid. Le batelier vu par le dos est raide, sec et de bois.



Cette femme assise à terre est là pour occuper une place et lier la composition. C'est aussi la fonction de son chien. Les roches de la droite sont détestables. Le lointain de la gauche ne vaut pas mieux. Il n'y a de supportable que la femme qui tire de l'eau son filet.

131. LE DEVIN DU VILLAGE[1].

Certainement cet homme peint sans savoir ce qu'il fait. Il ne sait pas encore ce que c'est qu'un sujet. Il ne se doute pas qu'il doit être caractérisé par quelques circonstances essentielles ou accidentelles qui le distinguent de tout autre. Quand il a placé devant un paysan un peu singulièrement vêtu une jeune fille soucieuse, debout; à côté d'elle une vieille femme attentive; qu'il a jeté par-ci par-là quelques arbres, et fait sortir d'entre ces arbres la tête d'un jeune paysan qui rit; il imagine que je dois savoir que c'est le *Devin du village*. On dit qu'un bonhomme de peintre, qui avait mis dans son tableau un oiseau, et qui voulait que cet oiseau fût un coq, écrivit au-dessous : « C'est un coq. » Sans y entendre plus de finesse, M. Briard aurait fort bien fait d'écrire sous les personnages de son tableau : « Celui-ci, c'est un devin; celle-là, c'est une fille qui vient le consulter; cette autre femme, c'est sa mère; et voilà l'amant de la fille. » Fût-on cent fois plus sorcier que son devin, comment devine-t-on que celui qui rit est d'intelligence avec le devin? Il faut donc encore écrire : « Ce jeune fripon et ce vieux fripon-là s'entendent. » Il faut être clair, n'importe par quel moyen.

BRENET.

132. LE BAPTÊME DE JÉSUS-CHRIST PAR SAINT JEAN[2].

Il y a deux *Baptêmes de Jésus-Christ par saint Jean*; l'un de Brenet, et l'autre de Lépicié. On les a mis en pendants. Ils ne sont séparés que par l'*Hector* de Challe ; et jugez combien ils sont mauvais, puisque l'*Hector* de Challe n'a pu les rendre médiocres. Si ces peintres-là avaient eu un peu de sens et

1. Tableau de 2 pieds 3 pouces de haut sur 2 pieds de large. Gravé par Jourdeuil.

2. Tableau de 12 pieds 3 pouces de haut sur 7 pieds 10 pouces de large.

d'idée, ils se seraient demandé : Quel est le moment que je vais peindre ? et ils se seraient répondu : C'est celui où le Père éternel va reconnaître et nommer son fils, s'avouer père à la face de la terre. C'est donc un jour de triomphe et de gloire pour le fils, un jour d'instruction pour les hommes. Ma scène peut rester sauvage ; mais elle ne doit pas être solitaire. J'assemblerai donc les peuples sur les bords du fleuve ; je tâcherai de produire quelque grand effet de lumière qui attire les regards vers le ciel ; je ferai tomber la force et la masse de cette lumière sur le prophète ministre du sacrement et sur la tête de celui qui le reçoit. Je veux que les gouttes d'eau qui descendront de la coquille, éclairées, soient étincelantes comme le diamant. Je ne puis faire sortir une voix d'entre ces nuages que par des hommes, des femmes, des enfants surtout, qui paraîtront écouter. Mes deux principales figures seront grandes. Cela ne sera pas difficile pour le saint Jean, un Essénien fanatique, habitant des forêts, errant dans les montagnes, couvert d'une peau de mouton, nourri de sauterelles, et criant dans le désert ; il est pittoresque de lui-même. Mon premier souci doit être de conserver au Christ son caractère de mansuétude, et de le sauver de cette plate et piteuse figure traditionnelle, dont il ne m'est permis de m'écarter qu'avec circonspection. Mon autre souci, c'est de savoir si je montrerai ou si je cacherai cette mesquine colombe, qu'ils appellent le *Saint-Esprit*. Si je le montre, je ne me garantirai de sa mesquinerie qu'en l'agrandissant un peu, faisant sa tête, ses pattes et ses ailes d'humeur, et l'ébouriffant de lumière. Mais est-ce que ces gens-là sont fous ? est-ce qu'ils parlent jamais seuls ? Oh ! que non ; et si leurs ouvrages sont muets, c'est qu'ils ne se sont pas dit un mot.

Voyez dans le *Baptême* de Brenet, à droite, un Christ sec, raide, ignoble, qui est de je ne sais quoi ; car ce n'est ni de la chair, ni de la pierre, ni du bois. Derrière ce Christ, sur un plan un peu plus enfoncé, des anges. Des anges ! sont-ce là les vrais spectateurs de la scène ? Groupez-en quelques-uns dans vos nuages, j'y consens ; mais les avoir descendus à terre, placés sur les bords du fleuve, mis en action, cela n'a pas le sens commun. Entre le Christ et le saint Jean, un de ces anges tient la draperie du Christ séparée de ses épaules, de peur qu'elle ne soit mouillée de l'eau sacramentelle. A-t-on jamais rien imaginé

de si pauvre, de si petit ! Quand un artiste n'a rien dans la tête, qu'il se repose... Mais s'il n'a toujours rien dans la tête, il se reposera longtemps... il est vrai; je suis sûr que M. Brenet, après avoir trouvé cette gentillesse, cet ange officieux qui n'aime pas les vêtements mouillés, se frottait les mains d'aise, s'en félicitait, et qu'il tomberait des nues s'il savait ce que j'en pense; ce sont comme les pointes, ceux qui les font sont tout déconcertés quand on n'en rit pas. J'avoue pourtant que cette idée, précieusement exécutée dans un petit morceau de La Grenée, grand comme la main, m'aurait trouvé moins sévère. Le Christ a l'air d'un pécheur contrit qu'on lave de sa souillure; et le saint Jean, qui occupe le côté gauche de la toile, a un faux air de la physionomie d'un faune. Du reste, la scène se passe clandestinement, entre saint Jean, le Christ et des anges. Pas une âme qui entende crier la voix qui dit : « Celui-ci est mon fils bien-aimé ! » que ceux pour qui il était inutile qu'elle parlât ; et puis mauvaise couleur, pauvre ordonnance, figures mal dessinées, airs de tête ignobles et nuages comme des flocons de laine emportés par le vent.

133. L'AMOUR CARESSANT SA MÈRE, POUR RAVOIR SES ARMES[1].

La Vénus est couchée, on ne la voit que par le dos. L'Amour en l'air et plus sur le fond, la baise. Et c'est pour ravoir ses armes ? Et qui est-ce qui m'apprend cela ? Le livret. Il n'y a là qu'un enfant qui baise sa mère. Si cet enfant eût fait en même temps le geste de reprendre ses armes de sa mère, qui les aurait retenues ; si sa mère eût cherché à esquiver ses baisers, le sujet aurait commencé à se décider :

Dum flagrantia detorquet ad oscula
Cervicem; aut facili sævitia negat,
Quæ poscente magis gaudeat eripi,
Interdum rapere occupet?

HORAT. *Lyric.* lib. II, od. XII.

Et puis il faut voir la grâce, la volupté de cette Vénus, l'espièglerie et la finesse de cet enfant. On croirait, à m'entendre,

1. Tableau de 16 pouces de largeur sur 13 de hauteur.

que cela y est ; point du tout ; c'est ce qui y manque. Quant à la couleur, ce sera pour une autre fois.

LOUTHERBOURG.

Voici ce jeune artiste qui débute par se mettre, pour la beauté des sites et des scènes champêtres, pour la fraîcheur des montagnes, sur la ligne du vieux Berghem ; et qui ose lutter, pour la vigueur du pinceau, pour l'entente des lumières naturelles et artificielles et les autres qualités du peintre, avec le terrible Vernet.

Courage, jeune homme, tu as été plus loin qu'il ne l'est permis à ton âge. Tu ne dois pas connaître l'indigence, car tu fais vite, et tes compositions sont estimées. Tu as une compagne charmante, qui doit te fixer. Ne quitte ton atelier que pour aller consulter la nature. Habite les champs avec elle. Va voir le soleil se lever et se coucher , le ciel se colorer de nuages. Promène-toi dans la prairie, autour des troupeaux. Vois les herbes brillantes des gouttes de la rosée. Vois les vapeurs se former sur le soir, s'étendre sur la plaine et te dérober peu à peu la cime des montagnes. Quitte ton lit de grand matin, malgré la femme jeune et charmante près de laquelle tu reposes. Devance le retour du soleil. Vois son disque obscurci, les limites de son orbe effacées, et toute la masse de ses rayons perdue, dissipée, étouffée dans l'immense et profond brouillard qui n'en reçoit qu'une teinte faible et rougeâtre. Déjà le volume nébuleux commence à s'affaisser sous son propre poids ; il se condense vers la terre ; il l'humecte, il la trempe, et la glèbe amollie va s'attacher à tes pieds. Tourne tes regards vers le sommet des montagnes. Les voilà qui commencent à percer l'océan vaporeux. Précipite tes pas ; grimpe vite sur quelque colline élevée ; et de là contemple la surface de cet océan qui ondule mollement au-dessus de la terre, et découvre, à mesure qu'il s'abaisse, le haut des clochers, la cime des arbres, les faîtes des maisons, les bourgs, les villages, les forêts entières, toute la scène de la nature éclairée de la lumière de l'astre du jour. Cet astre commence à peine sa carrière ; ta compagne charmante a les yeux encore fermés ; bientôt un de ses bras te cherchera à

son côté. Hâte-toi de revenir. La tendresse conjugale t'appelle. Le spectacle de la nature animée t'attend. Prends le pinceau que tu viens de tremper dans la lumière, dans les eaux, dans les nuages; les phénomènes divers dont ta tête est remplie, ne demandent qu'à s'en échapper et à s'attacher à la toile. Tandis que tu t'occupes, pendant les heures brûlantes du jour, à peindre la fraîcheur des heures du matin, le ciel te prépare de nouveaux phénomènes. La lumière s'affaiblit; les nuages s'émeuvent, se séparent, s'assemblent, et l'orage s'apprête. Va voir l'orage se former, éclater et finir; et que, dans deux ans d'ici, je retrouve au Salon les arbres qu'il aura brisés, les torrents qu'il aura grossis, tout le spectacle de son ravage; et que, mon ami et moi, l'un contre l'autre appuyés, les yeux attachés sur ton ouvrage, nous en soyons encore effrayés.

134. RENDEZ-VOUS DE CHASSE DU PRINCE DE CONDÉ DANS LA PARTIE DE LA FORÊT DE CHANTILLY NOMMÉE « LE RENDEZ-VOUS DE LA TABLE[1]. »

Il y a un assez grand nombre de compositions de Loutherbourg, car cet artiste est fécond; il y en a plusieurs excellentes; pas une sans quelque mérite. Celle-ci, dont je vais parler, est moins bonne : aussi est-ce un ouvrage de commande. Le site et le sujet étaient donnés, et la muse du peintre emprisonnée.

Si quelqu'un ignore l'effet maussade de la symétrie, il n'a qu'à regarder ce tableau. Tirez une ligne verticale du haut en bas; pliez la toile sur cette ligne, et vous verrez la moitié de l'enceinte tomber sur l'autre moitié. A l'entrée de cette enceinte, un bout de barricade tomber sur un bout de barricade; en s'avançant de là peu à peu vers le fond, des chasseurs et des chiens tomber sur des chasseurs et des chiens; successivement une portion de forêt tomber sur une égale portion de forêt. L'allée qui sépare ces deux portions touffues et la table placée au milieu de cette portion coupée en deux tomber aussi, l'une des moitiés de la table sur l'autre moitié, l'une des moitiés de l'allée sur l'autre. Prenez des ciseaux, et divisez par la

1. Tableau de 8 pieds 6 pouces de haut sur 5 pieds 6 pouces de large.

ligne verticale la composition en deux lambeaux, et vous aurez deux demi-tableaux calqués l'un sur l'autre.

Mais, monsieur Loutherbourg, n'était-il pas permis de rompre cette symétrie? Fallait-il de nécessité que cette allée s'ouvrît rigoureusement au centre de votre toile; le sujet en aurait-il été moins un rendez-vous de chasse, quand elle aurait été percée de côté? Le local n'a-t-il pas, dans la forêt de Chantilly, cent points d'où on y arrive et d'où on le voit, sans qu'il cesse d'être le même? Pourquoi avoir préféré le point du milieu? pourquoi n'avoir pas senti qu'en s'assujettissant au cérémonial de Du Fouilloux et de Salnove, vous alliez faire une platitude? Ce n'est pas tout. C'est que vos chasseurs et vos amazones sont raides et mannequinés. Portez-moi tout cela à la foire Saint-Ovide, on en aura débit; car, il faut l'avouer, ces poupées sont fort supérieures à celles qu'on y vend; pas toutes pourtant, car il y en a que les enfants prendraient pour des morceaux de carton jaune découpés. Ces arbres sont mal touchés, et d'un vert que vous n'avez jamais vu. Pour ces chiens, ils sont très-bien, et la terrasse qui forme l'enceinte et qui s'élève du bord de votre toile jusqu'au fond, la seule chose dont vous avez pu disposer; je vous y reconnais, c'est vous, à sa vérité, à ses accidents, à sa couleur chaude et à sa merveilleuse dégradation. Elle est belle, et très-belle.

Mon ami, si vous rêvez un moment à la symétrie, vous verrez qu'elle ne convient qu'aux grandes masses de l'architecture, et de l'architecture seule, et non à celles de la nature, comme les montagnes; c'est qu'un bâtiment est un ouvrage de règle, et que la symétrie se raccorde avec cette idée; c'est que la symétrie soulage l'attention et agrandit. La nature a fait l'animal symétrique, un front dont un côté ressemble à l'autre, deux yeux, au milieu un nez, deux oreilles, une bouche, deux joues, deux bras, deux mamelles, deux cuisses, deux pieds. Coupez l'animal par une ligne verticale qui passe par le milieu du nez, et une des deux moitiés sera tout à fait semblable à l'autre. De là l'action, le mouvement et le contraste introduits entre la position des membres qu'ils varient; de là, la tête de profil plus agréable que la tête de face, parce qu'il y a ordre et variété sans symétrie; de là la tête de trois quarts plus ou moins préférable encore au profil, parce qu'il y a ordre, variété et symé-



trie prononcée et dérobée. Dans la peinture, si l'on décore un fond avec une fabrique d'architecture, on la place de biais pour en dérober la symétrie qui choquerait; ou, si on la montre de front, on appelle quelques nuages, ou l'on plante quelques arbres qui la brisent. Nous ne voulons pas tout savoir à la fois. Les femmes ne l'ignorent pas; elles accordent et refusent; elles exposent et dérobent. Nous aimons que le plaisir dure; il y faut donc quelques progrès. La pyramide est plus belle que le cône qui est simple, mais sans variété. La statue équestre plaît plus que la statue pédestre; la ligne droite brisée, que la ligne droite; la ligne circulaire, que la ligne droite brisée; l'ovale, que la circulaire; la serpentante, que l'ovale. Après la variété, ce qui nous frappe le plus, c'est la masse; de là les groupes, plus intéressants que les figures isolées; les grandes lumières, belles; tous les objets présentés par grandes parties, beaux. Les masses nous frappent dans la nature et dans l'art. Nous sommes frappés de la masse énorme des Alpes et des Pyrénées, de la vaste étendue de l'Océan, de la profondeur obscure des forêts, de l'étendue de la façade du Louvre; quoique laide, de la grande fabrique des tours de Notre-Dame; malgré la multitude infinie des petits repos qui en divisent la hauteur, et aident l'art à les mesurer, des pyramides d'Égypte; de l'éléphant; de la baleine; des grandes robes de la magistrature et de leurs plis volumineux; de la longue, touffue, hérissée et terrible crinière du lion. C'est cette idée de masse, puisée secrètement dans la nature, avec le cortége des idées de durée, de grandeur, de puissance, de solidité, qui l'accompagnent, qui a donné naissance au faire simple, grand et large, même dans les plus petites choses; car on fait large un fichu. C'est dans un artiste l'absence de cette idée qui rend son goût petit dans ses formes, petit et chiffonné dans ses draperies, petit dans ses caractères, petit dans toute sa composition. Donnez-moi, donnez à ces derniers les Cordillères, les Pyrénées et les Alpes, et nous réussirons, eux d'imbécillité, moi d'artifice, à en détruire l'effet grand et majestueux. Nous n'aurons qu'à les couvrir de petits gazons arrondis et de petites places pelées; et vous ne les verrez plus que comme revêtues et couvertes d'une grande pièce d'étoffe à petits carreaux. Plus les carreaux seront petits et la pièce d'étoffe étendue, plus le coup d'œil sera déplaisant, et plus le contraste du

petit au grand sera ridicule; car le ridicule naît souvent du voisinage et de l'opposition des qualités. Une bête grave vous fait rire, parce qu'elle est bête et qu'elle affecte le maintien de la dignité. L'âne et le hibou sont ridicules, parce qu'ils sont sots et qu'ils ont l'air de méditer. Voulez-vous que le singe qui se tortille en cent manières diverses, de comique qu'il est, devienne ridicule? mettez-lui un chapeau. Le voulez-vous plus ridicule? mettez sous ce chapeau une longue perruque à la conseillère. Voilà pourquoi le président de Brosses, que je respecte en habit ordinaire, me fait mourir de rire en habit de palais. Et le moyen de voir, sans que les coins de la bouche ne se relèvent, une petite tête gaie, ironique et satyresque, perdue dans l'immensité d'une forêt de cheveux qui l'offusque; et cette forêt descendant à droite et à gauche, qui va s'emparer des trois quarts du reste de la petite figure[1]? Mais revenons à Loutherbourg.

135. UNE MATINÉE APRÈS LA PLUIE.

136. UN COMMENCEMENT D'ORAGE AU SOLEIL COUCHANT[2].

Au centre de la toile, un vieux château; auprès du château, des bestiaux qui vont aux champs; derrière, un pâtre à cheval qui les conduit; à gauche, des roches et un chemin pratiqué entre ces roches. Comme ce chemin est éclairé! A droite, lointain avec un bout de paysage. Cela est beau; belle lumière; bel effet, mais effet difficile à sentir, quand on n'a pas habité la campagne. Il faut y avoir vu, le matin, ce ciel nébuleux et grisâtre, cette tristesse de l'atmosphère, qui annonce encore du mauvais temps pour le reste de la journée. Il faut se rappeler cette espèce d'aspect blême et mélancolique que la pluie de la nuit a laissé sur les champs, et qui donne de l'humeur au voyageur, lorsqu'au point du jour il se lève et s'en va, en chemise et en bonnet de nuit, ouvrir le volet de la fenêtre de l'auberge, et voir le temps et la journée que le ciel lui promet.

Celui qui n'a pas vu le ciel s'obscurcir à l'approche de l'orage, les bestiaux revenir des champs, les nuages s'assembler, une lumière rougeâtre et faible éclairer le haut des maisons;

1. On sait que le président de Brosses était si petit, qu'il crut devoir prendre pour devise consolatrice : *Homunculi quanti sunt!*

2. Tableaux pendants, de 4 pieds de large sur 3 pieds de haut.

celui qui n'a pas vu le paysan se renfermer dans sa chaumière, et qui n'a pas entendu les volets des maisons se fermer de tous côtés avec bruit; celui qui n'a pas senti l'horreur, le silence et la solitude de cet instant s'établir subitement dans tout un hameau, n'entend rien au commencement de l'*Orage* de Loutherbourg.

J'aime, dans le premier de ces deux tableaux, la fraîcheur et le site; dans le second, j'aime le vieux château et cette porte obscure qui y donne entrée... Les nuages qui annoncent l'orage sont lourds, épais, et simulant trop le tourbillon de poussière, ou la fumée... d'accord. La vapeur rougeâtre... Cette vapeur est crue... d'accord encore, pourvu que vous ne parliez pas de celle qui couvre ce moulin qu'on voit à gauche. C'est une imitation sublime de la nature. Plus je la regarde, moins je connais les limites de l'art. Quand on a fait cela, je ne sais plus ce qu'il y a d'impossible.

137. UNE CARAVANE[1].

C'est au sommet et au centre de la toile, sur un mulet, une femme qui tient un petit enfant, et qui l'allaite. Cette femme et ce mulet, partie sur un autre mulet chargé de hardes, de bagages, d'ustensiles de ménage, sur celui qui le conduit et sur le chien qui le suit; partie sur un autre mulet pareillement chargé de bagages et de marchandises : et ce chien, et ce conducteur, et les deux mulets, sur un troupeau de moutons, ce qui forme une belle pyramide d'objets entassés les uns sur les autres, entre des rochers arides à gauche, et des montagnes couvertes de verdure à droite.

Voilà ce que produit l'affectation outrée et mal entendue de pyramider, quand elle est séparée de l'intelligence des plans. Or il n'y a ici nulle intelligence, nulle distinction de plans. Tous ces objets semblent vraiment assis les uns sur les autres, les moutons à la base; sur cette base de moutons les deux mulets, le conducteur et son chien; sur ce chien, ces mulets et le conducteur, le mulet de la femme; sur ce dernier, la femme et son enfant, qui forment la pointe.

Monsieur Loutherbourg, quand on a dit que, pour plaire à l'œil, il fallait qu'une composition pyramidât, ce n'est pas par

1. Tableau ovale de 2 pieds de haut.

deux lignes droites qui allassent concourir en un point et former le sommet d'un triangle isocèle ou scalène; c'est par une ligne serpentante qui se promenât sur différents objets, et dont les inflexions, après avoir atteint, en rasant, la cime de l'objet le plus élevé de la composition, s'en allât en descendant par d'autres inflexions raser la cime des autres objets; encore cette règle souffre-t-elle autant d'exceptions qu'il y a de scènes différentes en nature.

Du reste, cette *Caravane* est de couleur vigoureuse; les objets en sont bien empâtés, et les figures très-pittoresquement ajustées. C'est dommage que ce soit un chaos pointu. Jamais ce chaos ne se tirera des montagnes où le peintre s'est engagé; il y restera.

138. DES VOLEURS ATTAQUANT DES VOYAGEURS DANS UNE GORGE DE MONTAGNES.

139. LES MÊMES VOLEURS PRIS ET CONDUITS PAR DES CAVALIERS[1].

Il n'y a rien à ajouter aux titres, ils disent tout. Les petites figures qui composent les sujets, on ne saurait plus joliment, plus spirituellement faites. Les montagnes qui s'élèvent des deux côtés, traitées à merveille, et de la plus forte couleur; et les ciels charmants de couleur et d'effet.

Vous voyez, monsieur Loutherbourg, que j'aime à louer, que c'est le penchant de mon cœur, et que je me satisfais moi-même lorsque l'occasion de vanter le mérite se présente sous ma plume. Mais pourquoi ne pas toujours faire ainsi? car il est certain que cela dépend de vous. D'où vient, par exemple, que, dans ces deux morceaux, les voleurs pris et conduits par les cavaliers ne sont pas aussi précieux pour les figures que ces mêmes coquins attaquant les voyageurs?

140. PLUSIEURS AUTRES TABLEAUX DE PAYSAGE.

Les paysages de Loutherbourg n'ont pas la finesse de ton de ceux de Vernet; mais les effets en sont bien décidés. Il peint dans la pâte. Il est vrai qu'il est quelquefois un peu cru, et noir dans les ombres.

1. Tableaux pendants, de 2 pieds de large sur 1 pied 3 pouces de haut.



Monsieur Francisque[1], vous qui vous mêlez de paysage, venez, approchez, voyez comme ces roches à gauche sont vraies! comme ces eaux courantes sont transparentes! Suivez le prolongement de cette roche; là, en allant vers la droite, regardez bien cette tour avec son petit pont voûté par derrière, et apprenez que c'est ainsi qu'on pose, qu'on élève et qu'on éclaire une fabrique de pierre quand on en a besoin dans son tableau. Ne dédaignez pas d'arrêter votre attention sur les arbrisseaux et plantes sauvages qui sortent d'entre les fentes des rochers sur lesquels la tour est bâtie, parce que c'est la vérité. Cette porte étroite et obscure pratiquée dans le roc ne fait pas mal; qu'en dites-vous? et ces paysans, et ces soldats que vous apercevez au loin, en regardant vers la droite; ils sont dessinés, ils ont du mouvement. Et ce ciel; il a de l'effet. Monsieur Francisque, cela ne vous consterne pas? Ah! vous vous croyez de la force de Loutherbourg; et c'est autant de perdu que ma leçon. Allez donc, monsieur Francisque, continuez de vous estimer, et de vous estimer vous seul.

Le plus beau morceau de Loutherbourg est sa *Nuit*. Je l'ai comparée à celle de Vernet. Il est inutile d'y revenir. Ceux qui trouvent les animaux mauvais oublient que ce sont des rosses, de vilaines bêtes de somme. Mais il m'est impossible de me taire des deux petits paysages, grands comme la main, que vous aurez vus au-dessus du guichet qui conduit aux salles de l'Académie. Ils sont suaves, ils sont chauds, ils sont délicieux. L'un est le *Point du Jour, au printemps :* on voit sortir, à gauche, d'une cabane, des troupeaux qui s'en vont aux champs; à droite, c'est une campagne. L'autre est un *Coucher du Soleil, en automne,* entre deux montagnes; à droite, il n'y a que les montagnes obscures; à gauche, les montagnes éclairées; entre deux, une portion enflammée du ciel; sur le devant, une terrasse sur laquelle un pâtre, placé au-dessous, fait monter ses animaux. Ce sont deux beaux morceaux, mais ce dernier surtout; c'est le plus piquant et le plus vigoureux. Cet homme-ci ne tâtonne pas; sa touche est large et fière. J'abandonne ces deux paysages à tout le bien qu'il vous plaira d'en penser.

Si le Salon vous est présent, vous demanderez raison de

1. Millet.

mon silence sur celui où l'on voit des bestiaux qu'un pâtre mène abreuver au ruisseau qui coule sur le devant, et dont les eaux murmurent contre des cailloux jaunâtres; et sur celui où, entre des montagnes hautes et raides, à droite, et d'autres montagnes avec un bout de forêt, à gauche, l'artiste a répandu des moutons, et montré sur le devant une paysanne qui trait une vache; c'est, mon ami, que je ne ferais que répéter les mêmes éloges.

LE PRINCE[1].

C'est un débutant qui n'est pas sans mérite. Outre son morceau de réception, qui est un très-beau tableau, il a exposé une quantité d'autres compositions, parmi lesquelles on en discerne quelques-unes qui peuvent arrêter un homme de goût. En général il possède la base de l'art, le dessin. Il dessine très-bien; il touche ses figures avec esprit. C'est dommage que sa couleur ne réponde pas en général à ces deux qualités. En opposant le travail de Le Prince à celui de Vernet, Chardin semble avoir dit au premier: « Jeune homme, regardez bien; et vous apprendrez à faire fuir vos lointains, à rendre vos ciels moins lourds, à donner de la vigueur à votre touche, surtout dans vos grands morceaux, à la rendre moins sourde, et à tendre à l'effet. »

Je ne réponds point des imitations russes; c'est à ceux qui connaissent le local et les mœurs du pays à prononcer là-dessus; mais je les trouve, pour la plupart, faibles comme la santé de l'artiste, mélancoliques et douces comme son caractère.

141. VUE D'UNE PARTIE DE PÉTERSBOURG[2].

Elle est prise du palais qu'occupait notre ambassadeur, M. de l'Hôpital. Elle montre l'île de Saint-Basile, le Port, la Douane, le Sénat, les Colléges de Justice, la Forteresse et la Cathédrale. Les petites figures françaises placées sur le devant, sont l'ambassadeur et les personnes de sa suite. Elles sont spiri-

1. Jean-Baptiste Le Prince, né à Metz en 1733, mort à Saint-Denis-du-Pont, près de Lagny, en 1781, arrivait alors de Russie.
2. Tableau de 3 pieds de large sur 2 pieds 6 pouces de haut. — *Gravé par Le Bas.*

tuelles. Ce chariot, où l'on voit une femme couchée, se promenant ou voyageant sans doute à la manière du pays, fait très-bien. Mais je n'ai pas le courage de louer ce morceau, à l'aspect du *Port de Dieppe* de Vernet. Il est sombre, triste, sans ciel, sans effet de lumière, sans effet du tout.

142. PARTI DE TROUPES COSAQUES, TARTARES, ETC. ILS REVIENNENT D'UN PILLAGE; ILS ONT RASSEMBLÉ LEUR BUTIN POUR LE PARTAGER[1].

La scène est tranquille. Pourquoi s'asservir si scrupuleusement aux costumes et aux mœurs? Il me semble qu'une querelle survenue entre ces brigands aurait animé cette froide composition, où l'on n'est intéressé que par le pittoresque des vêtements, et dont on n'a à louer que la touche des figures, qui est plus large ici qu'en aucune des compositions de l'artiste. Le technique s'acquiert à la longue ; la verve, l'idéal, ne viennent point : il faut les apporter en naissant. Je dirais volontiers aux Quarante rassemblés trois fois la semaine au Louvre : « Et que m'importe qu'il n'y ait pas un solécisme dans tous vos écrits, s'il n'y a pas une idée frappante, pas une ligne qui vive? Vous écrivez comme Le Prince peint, et comme Pierre dessine ; très-correctement, d'accord; mais très-froidement. » Il n'y a, à proprement parler, que trois grands peintres originaux, Raphaël, le Dominiquin et le Poussin[2]. Entre les autres, qui forment pour ainsi dire leur école, il y en a qui se sont distingués par quelques qualités particulières. Le Sueur a son coin, Rubens le sien. On peut reprocher à celui-ci une main estropiée, une tête mal emmanchée; mais quand on a vu ses figures, elles vous suivent et vous inspirent le dégoût des autres.

143. PRÉPARATIFS POUR LE DÉPART D'UNE HORDE[3].

A droite, des arbres auxquels on a suspendu un cimeterre, un carquois plein de flèches, et d'autres armes. Un Calmouk est

1. Tableau de 7 pieds de haut sur 5 pieds 6 pouces de large.

2. Et le Corrége? A votre avis, n'est-ce point un peintre original? (*Note de Grimm.*)

3. Tableau de 2 pieds 6 pouces de haut sur 2 pieds 3 pouces de large.

occupé à les détacher. Il obéit à l'ordre de son officier, qui est debout et qui lui commande. Entre l'officier et le Calmouk, sous une tente formée d'un grand voile tendu, on voit un Tartare et sa femme assis. La femme est tout à fait agréable. Elle intéresse par son naturel et sa grâce. Sur la gauche, la horde commence à défiler.

Morceau où l'on voit tout ce que l'artiste a de talents et de défauts ; bon, et puis c'est tout.

144. PASTORALE RUSSE[1].

Songez, mon ami, que je laisse toujours là les mœurs que je ne connais point. Les artistes diront de celui-ci tout ce qu'il leur plaira ; mais il y a un sombre, un repos, une paix, un silence, une innocence, qui m'enchantent. Il semble qu'ici le peintre ait été secondé par sa propre faiblesse. Le sujet simple demandait une touche légère et douce ; elle y est : peu d'effet de lumière ; il y en a peu. C'est un vieillard qui a cessé de jouer de sa guitare pour entendre un jeune berger jouer de son chalumeau. Le vieillard est assis sous un arbre. Je le crois aveugle ; s'il ne l'est pas, je voudrais qu'il le fût. Il y a une jeune fille debout à côté de lui. Le jeune garçon est assis à terre, à quelque distance du vieillard et de la jeune fille. Il a son chalumeau à la bouche. Il est de position, de caractère, de vêtement, d'une simplicité qui ravit ; la tête surtout est charmante. Le vieillard et la jeune fille écoutent à merveille. Le côté droit de la scène montre des rochers au pied desquels on voit paître quelques moutons. Cette composition va droit à l'âme. Je me trouve bien là. Je resterai appuyé contre cet arbre, entre ce vieillard et sa jeune fille, tant que le jeune garçon jouera. Quand il aura cessé de jouer, et que le vieillard remettra ses doigts sur sa balalaye, j'irai m'asseoir à côté du jeune garçon ; et lorsque la nuit s'approchera, nous reconduirons tous les trois ensemble le bon vieillard dans sa cabane. Un tableau avec lequel on raisonne ainsi, qui vous met en scène, et dont l'âme reçoit une sensation délicieuse, n'est jamais un mauvais tableau. Vous me direz : Mais il est faible de couleur. — D'ac-

1. Tableau de la grandeur du précédent.

cord. — Mais il est sourd et monotone. — Cela se peut; mais il touche, mais il arrête: et que m'importent tes passages de tons savants, ton dessin pur et correct, la vigueur de ton coloris, la magie de ton clair-obscur, si ton sujet me laisse froid? La peinture est l'art d'aller à l'âme par l'entremise des yeux. Si l'effet s'arrête aux yeux, le peintre n'a fait que la moindre partie du chemin.

145. LA PÊCHE AUX ENVIRONS DE SAINT-PÉTERSBOURG[1].

Triste et malheureuse victime de Vernet!

146. QUELQUES PAYSANS QUI SE DISPOSENT A PASSER UN BAC, ET SE REPOSENT EN L'ATTENDANT.

Mais pourquoi se reposent-ils simplement? Est-ce qu'il n'y avait pas moyen de varier ce repos? C'est le moment où une femme peut donner à téter à son enfant; où des paysans peuvent compter ce qu'ils ont gagné; où, s'il y a une jeune fille et un jeune garçon qui s'aiment, ils se le marqueront par quelques caresses furtives. Le batelier n'en viendra pas moins vite. Les montagnes qui sont à droite me semblent vraies. J'oserai dire que ces eaux ne sont pas mal, au hasard de faire rire Vernet, s'il m'entendait. Ce rivage est bien. Si ces passagers qui attendent ne font que cela, ils le font naturellement; et ce passeur ne me déplaît pas.

152. VUE D'UN PONT DE LA VILLE DE NERVA.

C'est peut-être une grande fabrique sur les lieux; elle peut en imposer par la masse, surprendre par la bizarrerie de sa construction, effrayer par la hauteur de ses arches; ce sera, si l'on veut, le sujet d'une bonne planche dans un auteur de voyage; mais c'est une chose détestable en peinture. Si vous me demandez ce que cela serait devenu sous le crayon ou le pinceau de ce sorcier de Servandoni, je vous répondrai que je n'en sais rien. Pour Le Prince, il n'en a fait qu'une plate composition.

1. Tableau de 2 pieds 6 pouces de haut sur 2 pieds 3 pouces de large.

Le pont est maigre et sans effet. Ces masses aiguës qui le soutiennent sont grossières, sans aucun de ces accidents qui en auraient rendu l'aspect piquant. Toute la montagne est d'ocre. S'il y a quelque maître de forges dans les environs, il a tort de ne pas fouiller là.

147. HALTE DE TARTARES.

On voit à droite des forêts, un chariot attelé et passant, un bout de roche; puis sur un autre endroit où le terrain est rompu, et forme une élévation, une femme debout et un homme assis; plus vers la gauche, un Tartare ou un voyageur à cheval; tout à fait sur la gauche, d'autres Tartares. C'est sur l'élévation formée par la rupture du terrain, au centre de la toile, un peu au delà, vers la gauche, près de la femme debout et de l'homme assis, que la halte se fait. Si les mœurs sont vraies, ce morceau peut intéresser par là; du reste c'est peu de chose. Les objets n'y sont liés que pour l'œil; aucune action qui les enchaîne. En effet, qu'ont entre eux de commun ce chariot qui passe, cette femme debout, cet homme assis, ce voyageur à cheval? Qu'ont-ils de commun avec une halte ou le sujet principal? Rien qui se sente. Cela est placé là, comme, dans un tableau de genre, un mouchoir, une table, une soucoupe, une jatte, une corbeille de fruits; et à moins qu'il n'y ait dans le tableau de genre la plus grande vérité de ressemblance et le plus beau faire, et dans un paysage tel que celui-ci une grande beauté de site avec la plus rigoureuse imitation de mœurs, cela ne signifie rien.

148. MANIÈRE DE VOYAGER EN HIVER.

Et pour faire sortir le décousu de tous ces objets, je vais décrire ce tableau-ci, comme si c'était un Chardin. En allant de la droite à la gauche, de petites montagnes couvertes de neige; derrière ces montagnes, les toits blancs d'un hameau; sur le devant et au pied des petites montagnes, un poteau de seigneur qui marque le chemin; ce poteau est planté à l'entrée d'un pont de bois; une voiture tirée par des chevaux, allant vers la droite, et prête à entrer sur le pont; quelque grande rivière



supposée au-dessous du pont ; car on aperçoit les arrière-becs et les mâts de quelques grands bateaux retirés vers le rivage ; sur le devant, un paysan voiture vers la gauche des provisions.

Tout ce qu'on apprend là, c'est la manière dont les voitures sont construites en Russie [1]. Je ne sais si ces bâtons recourbés ne seraient pas, en ce pays-ci même, surtout dans les provinces où les chemins sont unis et ferrés, d'un très-bon usage, avec la précaution d'y ajuster de larges roulettes de fer.

149. HALTE DE PAYSANS EN ÉTÉ.

A droite, on voit un bout de forêt, et près de là, un chariot chargé de bestiaux ; plus bas, un ruisseau ; en s'avançant vers la gauche, un grand chariot ; vers ce chariot, une vache et un mouton ; un homme vu par le dos, est penché sur le coffre de bois porté par le chariot ; sur le fond, encore un chariot ; sur un lieu plus bas et plus avancé vers la gauche, un groupe d'hommes et de femmes en repos. Tout à fait à gauche et vers le fond, un second groupe d'hommes et de femmes.

Tous ces objets, quoique isolés, sont assez harmonieusement disposés. Il y a quelque art à les avoir liés pour l'œil, par la seule variété du site et des lumières. Mais la vue en est presque aussi froide que la description ; et s'ils sont vrais, ce que je suppose toujours, ils ne peuvent guère attacher qu'un homme transplanté à sept à huit cents lieues de son pays, et qui, venant à jeter les yeux sur un de ces morceaux, se retrouve en un instant chez lui au milieu de ses compatriotes, proche de son père, de sa mère, de sa femme, de ses parents, de ses amis. Si j'étais à Moscou, doutez-vous, cher Grimm, que la vue d'une carte de Paris ne me fît plaisir? Je dirais : Voilà la rue Neuve-Luxembourg [2], c'est là qu'habite celui que je chéris ; peut-être il pense à moi dans ce moment ; il me regrette ; il

1. Ces voitures sont des traîneaux fort communs en Allemagne et dans les pays du Nord, et dont les paysans se servent dans les temps de neige. Il ne serait guère possible de s'en servir avec avantage sur des chemins qui ne seraient pas couverts de neige ; mais on voit dans le tableau des paysans qui se disposent à passer le bac, une voiture finlandaise aussi simple qu'ingénieuse, et qui paraît particulière à ces pays-là. (*Note de Grimm.*)

2. Demeure de Grimm, avant qu'il habitât la Chaussée-d'Antin, « la seconde porte cochère à gauche ».

me souhaite tout le bonheur que je puis avoir loin de lui. Voilà la rue Neuve-des-Petits-Champs; combien nous avons collationné de fois dans cette maisonnette! C'est là que demeurent la gaîté, la plaisanterie, la raison, la confiance, l'amitié, l'honnêteté, la tendresse et la liberté. L'hôtesse aimable[1] avait promis à l'Esculape genevois[2] de s'endormir à dix heures, et nous causions et nous riions encore à minuit. Voilà la rue Royale-Saint-Roch ; c'est là que se rassemble tout ce que la capitale renferme d'honnêtes et d'habiles gens. Ce n'est pas assez pour trouver cette porte ouverte que d'être titré ou savant, il faut encore être bon. C'est là que le commerce est sûr; c'est là qu'on parle histoire, politique, finance, belles-lettres, philosophie; c'est là qu'on s'estime assez pour se contredire; c'est là qu'on trouve le vrai cosmopolite, l'homme qui sait user de sa fortune, le bon père, le bon ami, le bon époux; c'est là que tout étranger, de quelque nom et de quelque mérite, veut avoir accès et peut compter sur l'accueil le plus doux et le plus poli[3]. Et cette méchante[4] baronne, vit-elle encore? sa santé était si frêle! Se moque-t-elle toujours de beaucoup de gens qui ne l'en aiment pas moins? Voilà la rue des Vieux-Augustins[5]; là, mon ami, la parole me manquerait. Je m'appuierais la tête sur mes deux mains; quelques larmes tomberaient de mes yeux; et je me dirais à moi-même : « Elle est là; comment se fait-il que je sois ici[6]? »

1. Peut-être Mme d'Épinay, qui demeura quelque temps au Palais-Royal, dont les dépendances s'étendaient alors jusqu'à la rue Neuve-des-Petits-Champs.

2. Tronchin.

3. Peinture charmante et vraie de la société du baron d'Holbach... *Et in Arcadia ego*. (N.)

4. On sent assez que cette épithète est ici une pure plaisanterie. Je crois néanmoins devoir en avertir, parce que ceux qui liront cet ouvrage, et qui ne connaissent pas Mme d'Holbach, pourraient peut-être s'y tromper. (N.) — Dans l'édition de l'an IV, il n'y a pas « méchante », mais « aimable ».

5. Demeure, à Paris, de Mlle Voland.

6. Heureusement, cher ami, vous n'avez qu'un pas à faire pour y aller. Elle vous attend, et je vais vous chasser de chez moi à l'instant, pour que vous n'en perdiez pas par ma faute. Mais convenez auparavant que ces tableaux de Le Prince ont un attrait particulier pour ceux qui ne connaissent pas les mœurs et les usages qu'il a peints. Rien n'attache davantage que les tableaux qui représentent des mœurs étrangères. (*Note de Grimm.*)

« Que tout ce morceau est touchant! Qu'il annonce bien une belle âme, sensible, tendre, aimante, telle que Diderot l'avait! Mais, selon moi, de toutes les personnes dont il entend parler, il n'y a que ce Grimm qui ne mérite pas une telle

150. LE BERCEAU POUR LES ENFANTS.

C'est une des meilleures compositions de Le Prince... Vous le trouvez, me dites-vous, mieux colorié que le *Baptême?...* Oh! non... il vous paraît plus intéressant que le *Baptême?...* Oh! non. Mais diable, aussi c'est que ce *Baptême russe*, auquel vous comparez ce tableau-ci, est une belle chose. Dans le *Berceau pour les enfants*, on voit, à droite, une portion d'une baraque en bois; à la porte de cette baraque, sur un banc grossier, un vieux paysan en chemise, jambes singulièrement vêtues, et pieds singulièrement chaussés. Autour de ce vieillard, à terre, sur le devant, parmi de mauvaises herbes, une terrine, un auget, des bâtons, un coq qui cherche sa vie; devant le vieillard, une espèce de petit hamac, occupé par un bambin, gras, potelé, bien nourri, tout nu, étendu sur ses langes. Ce hamac est suspendu, par une corde, à une grosse branche d'arbre; la corde fait plusieurs tours autour de la branche. Une grande servante, assez jeune et assez bien vêtue pour n'être pas la femme du vieux paysan, tire la corde, comme si c'était son dessein d'élever le hamac ou berceau, ou peut-être de le descendre; autour du hamac, deux autres enfants, l'un sur le fond, l'autre sur le devant; l'un vu de face, l'autre par le dos; tous les deux regardant avec joie le petit suspendu. Sur le devant, une chèvre et un mouton; plus vers la gauche, une vieille avec sa quenouille et son fuseau. Elle a interrompu son ouvrage, pour parler à celle qui tient la corde du hamac. Tout à fait à gauche, vers le devant et sur le fond, chaumière et hameau. Autour de la chaumière, différents outils et agrès champêtres.

Le paysan est très-beau, vrai caractère, vraie nature rustique; sa chemise, tout son vêtement, larges et de bon goût. J'en dis autant de la vieille qui filait, et qui paraît être la grand'mère des enfants. C'est une vieille excellente; belle tête, belle draperie, action simple et vraie. Les enfants, et celui qui est dans

effusion de cœur; car cet homme a un caractère hautain, présomptueux, vain, qui m'a toujours déplu; mais il aimait les lettres, il était le juste appréciateur du génie et des talents de Diderot, qui le voyait et le croyait plus digne de son amitié qu'il ne l'était véritablement, et c'est ce qui lui faisait dire tant de choses si flatteuses. »
(*Note manuscrite de Naigeon le jeune.*)

le hamac et les deux autres, charmants. Mais il y a tout plein de choses ici qui me chiffonnent, et qui tiennent peut-être à la connaissance des mœurs. Voilà bien la chaumière du paysan; mais il est trop grossier, trop pauvrement vêtu, pour que cette vieille soit sa femme. Celle qui tient la corde du hamac, et qui remonte ou descend le berceau, peut bien être la fille ou la servante de la vieille; mais elle n'est de rien au paysan. Quel est l'état de ces deux femmes? où est leur habitation? Ou je me trompe fort, ou il y a quelque amphibologie dans cette composition. Serait-ce qu'en Russie les femmes sont bien, et les maris sont mal[1]? Quoi qu'il en soit, ici le coloris du peintre et sa touche sont beaucoup plus fermes. Il est moins briqueté, moins rougeâtre de ton que dans son *Baptême*; mais ce *Baptême* intéresse bien autrement; il est bien plus riche de caractère. Nous en parlerons tout à l'heure.

151. L'INTÉRIEUR D'UNE CHAMBRE DE PAYSAN RUSSE.

On voit, dans cette chambre, une paysanne russe, assise; cette paysanne est aussi très-bien vêtue, notez cela; c'est comme au tableau précédent. Près d'elle, vers la droite, une petite table sur laquelle elle est accoudée, le bras étendu sur une corbeille pleine d'œufs. Devant elle, un jeune paysan fort démonstratif, les bras élevés, et tenant un œuf dans chaque main; un grand rideau blanc, attaché sur une perche, tombe en s'élargissant derrière la paysanne. Elle a à ses pieds un chat qui fait le dos, et qui se frotte contre elle. Elle est élevée sur une espèce d'estrade qui n'a qu'une marche. Le peintre a répandu sur cette estrade et au-dessous, à terre, un panier, un autre panier, une terrine remplie de différents légumes; plus vers la gauche, et sur le devant, il y a une table, avec pot à l'eau; tout à fait à gauche, et dans l'ombre, une vieille qui dort et qui laisse à la jeune marchande d'œufs, sa fille, toute la facilité possible d'accepter l'échange qu'on lui propose. Ce tableau est joli; l'idée en est polissonne, ou je me trompe fort. Le jeune paysan est vigoureux : jeune fille, je n'entends pas [illegible]

1. VARIANTE : En Russie, les femmes [illegible] hommes?

trop ce qu'il vous promet; mais en France, je vous conseillerais d'en rabattre la moitié. Mais laissons ce point. Il faudrait savoir, pour le traiter à fond, jusqu'où les hommes tiennent parole aux femmes en Russie.

153. VUE D'UN MOULIN DANS LA LIVONIE.

Aussi indifférent, quoiqu'un peu moins mauvais que le pont de Nerva.

154. UN PAYSAGE, AVEC FIGURES VÊTUES EN DIFFÉRENTES MODES.

Ce paysage montre sur la droite une montagne; un peu au delà de la montagne, des eaux avec des bateaux à bord; en avançant vers la gauche, d'autres montagnes qui occupent et forment le fond; au centre de la toile, un traîneau en brancard tiré par un cheval. Sur ce traîneau, un panier dans lequel on voit un mouton et un veau; en allant toujours vers la gauche, un groupe d'hommes diversement vêtus, qui se reposent; puis une fabrique élevée sur pilotis; sur cet espace piloté, un chariot; près du chariot, un jeune homme couché; tout à fait à gauche, des eaux.

Il faudrait à toutes ces actions isolées un peu plus de mouvement et d'intérêt; quelque chose dans les êtres animés qui reflétât du sentiment sur les êtres inanimés; quelque chose dans ceux-ci qui fît de l'effet sur les premiers; en un mot, de l'invention, une convenance de scène particulière, un choix d'incidents. Il n'y a rien de tout cela. Tout homme qui sait dessiner seulement comme notre ami Carmontelle, sans avoir plus de verve que lui, n'a qu'à mettre le pied hors des barrières, sur les cinq heures du soir ou sur les neuf heures du matin, et il y trouvera des sujets pour mille tableaux; mais ces tableaux ne pourront piquer la curiosité qu'à Moscou. Oh! si le faire était supérieur; si, dans chaque figure, l'imitation de nature était à son dernier point; si c'était, ou un gueux de Callot, ou un vielleux de Berghem, ou un ivrogne de Wouwermans [1], la vérité de l'objet en ferait oublier la pauvreté.

1. VARIANTE : Teniers.

Nous avons bien battu du pays. Je ne sais, mon ami, si vous en êtes aussi fatigué que moi. Mais, Dieu merci, nous voilà de retour. Asseyons-nous. Délassons-nous. Si nous nous rafraîchissions, ce ne serait pas mal fait. Nous quitterions ensuite nos habits de voyage, et nous irions ensemble à ce *Baptême russe*, auquel nous sommes invités.

LE BAPTÊME RUSSE [1]

Nous y voilà. Ma foi, c'est une belle cérémonie. Cette grande cuve baptismale d'argent fait un bel effet. La fonction de ces trois prêtres qui sont tous les trois à droite, debout, a de la dignité. Le premier embrasse le nouveau-né par-dessous les bras, et le plonge par les pieds dans la cuve. Le second tient le rituel et lit les prières sacramentelles; il lit bien comme un vieillard doit lire, en éloignant le livre de ses yeux. Le troisième regarde attentivemnt sur le livre. Et ce quatrième, qui répand des parfums dans une poêle ardente placée vers la cuve baptismale, ne remarquez-vous pas comme il est bien, richement et noblement vêtu? comme son action est naturelle et vraie? Vous conviendrez que voilà quatre têtes bien vénérables. Mais vous ne m'écoutez pas. Vous négligez les prêtres vénérables et toute la sainte cérémonie; et vos yeux demeurent attachés sur le parrain et la marraine. Je ne vous en sais pas mauvais gré. Il est certain que ce parrain a le caractère le plus franc et le plus honnête qu'il soit possible d'imaginer. Si je le retrouve hors d'ici, je ne pourrai jamais me défendre de rechercher sa connaissance et son amitié. J'en ferai mon ami, vous dis-je. Pour cette marraine, elle est si aimable, si décente, si douce... que j'en ferai, dites-vous, ma maîtresse, si je puis... Et pourquoi non? — Et s'ils sont époux, voilà donc votre bon ami le Russe... — Vous m'embarrassez. Mais aussi, c'est qu'à la place du Russe, ou je ne laisserais pas approcher mes amis de ma femme, ou j'aurais la justice de dire : Ma femme est si charmante, si aimable, si attrayante... — Et vous pardonneriez à votre ami?...

1. Tableau d'environ 2 pieds 6 pouces de haut sur 4 ou 5 pieds de large. — Cette indication n'est pas au livret. — Ce tableau devait faire partie du n° 145, qui comprenait *la Pêche aux environs de Saint-Pétersbourg* et plusieurs petits tableaux de mœurs de la Russie. Il est au ministère de la Justice.



— Oh ! non. Mais ne voilà-t-il pas une conversation bien édifiante, tout au travers de la plus auguste cérémonie du christianisme; celle qui nous régénère en Jésus-Christ, en nous lavant de la faute que notre grand-père a commise il y a sept à huit mille ans?...

Allons, mon ami! contenez-vous! voyez comme ce parrain et cette marraine sont bien à leurs fonctions! Ils imposent; ils sont pieux sans bigoterie. Par derrière les trois prêtres, ce sont apparemment des parents, des témoins, des amis, des assistants. Les belles études de tête que le Poussin ferait ici! car elles ont tout à fait le caractère des siennes. — Que voulez-vous dire avec vos études du Poussin? — Je veux dire que j'oubliais que je vous parle d'un tableau. Et ce jeune acolyte qui étend sa main pour recevoir les vaisseaux de l'huile sainte qu'un autre lui présente sur un plat, convenez qu'il est posé de la manière la plus simple et pourtant la plus élégante; qu'il étend son bras avec facilité et avec grâce, et que c'est de tout point une figure charmante. Comme il tient bien sa tête! comme cette tête est bien placée! comme ses cheveux sont bien jetés! La physionomie distinguée qu'il a! comme il est droit, sans être ni maniéré ni raide! comme il est bien et simplement habillé! Cet homme qui est à côté de lui et qui est baissé sur un coffre ouvert, c'est apparemment le père, ou quelque assistant qui cherche de quoi emmaillotter promptement l'enfant au sortir de la cuve. Regardez bien cet enfant; il a tout ce qu'il faut pour faire un bel enfant. Ce jeune homme que je vois derrière le parrain est ou son page ou son écuyer; et cette femme assise sur le fond, à gauche, à côté de lui, c'est ou la sage-femme, ou la garde-malade. Pour celle qu'on entrevoit dans un lit, sous ce rideau, il n'y a pas à s'y tromper, c'est l'accouchée à qui l'odeur de ces parfums qu'on brûle donnera un mal de tête effroyable, si l'on n'y prend garde. A cela près voilà, ma foi, une belle cérémonie et un beau tableau! C'est le morceau de réception de l'artiste[1]. Combien de noms qu'on ne lirait pas sur le

1. Le Prince a été agréé par l'Académie à son retour de Russie. On est agréé sur la simple inspection d'un tableau qui promet; mais, pour être reçu académicien, il faut porter un tableau qui reste à l'Académie, si, sur ce tableau, l'auteur est jugé digne d'être reçu. Le Prince a offert son *Baptême russe* quelques jours après l'ouverture du Salon et a été reçu académicien d'une voix unanime. Du grade d'académicien, on monte successivement à celui de conseiller; et quand on est peintre d'histoire du grand genre, on parvient à la place d'adjoint à professeur, puis



livret, si l'on n'était admis à l'Académie qu'en produisant de pareils titres! J'ai honte de vous dire que le coloris en est cuivreux et rougeâtre; que le fond en est trop brun; que les passages de lumière... Mais il faut bien que l'homme perce par quelque endroit. Du reste, cette composition est soutenue; toutes les figures en sont intéressantes; la couleur même est vigoureuse. Je vous jure que l'artiste a fait celui-là dans un intervalle de bonne santé; et que si j'étais jeune, libre et qu'on me proposât cet honnête Russe pour beau-frère, et pour femme cette jeune fille qui tient si modestement un cierge à côté de lui, avec un peu d'aisance, tout autant qu'il en faudrait pour que ma petite Russe pût, quand il lui plairait, dormir la grasse matinée, moi lui faire compagnie sur le même oreiller, et élever sans peine les petits bambins que ces vénérables papas schismatiques viendraient anabaptiser chez moi tous les neuf à dix mois; ma foi, je serais tenté d'aller voir quel temps il fait dans ce pays-là.

DESHAYS[1].

C'est le frère de celui que nous avons perdu. Ces deux frères me rappellent une aventure de la jeunesse de Piron; car aujourd'hui ce vieux fou se frappe la poitrine et se fesse devant Dieu de tous les mots plaisants qu'il a dits, et de toutes les drôles de sottises qu'il a faites. Pardieu, mon ami, cet atome, qu'on appelle un homme, a de la vanité bien plus gros que lui! Un malheureux méchant petit poëte, qui s'imagine qu'il a fâché l'Éternel, qu'il le réjouit, et qu'il est en son pouvoir de faire rire et pleurer Dieu à son gré, comme un idiot de parterre! Ce Piron donc, qui s'était un soir enivré avec un acteur, un musicien et un maître à danser,

de professeur, enfin de recteur de l'Académie. Le Prince a certainement du talent, mais il a une bien mauvaise santé. Il a de l'esprit, et il a l'air fin et malin. Le Salon prochain décidera du rang qu'il tiendra parmi nos artistes. Ce peintre a publié des cahiers gravés contenant la représentation des habitants de différents pays du Nord qu'il a parcourus, de leurs habits, de leurs usages, de leurs meubles, de leurs habitations, etc. Ce recueil est amusant, et si l'on peut compter sur la véracité et l'exactitude du crayon, il est aussi instructif qu'agréable.

Il est à désirer pour Le Prince que son *Baptême russe* soit gravé. Comme il est précieux par le caractère des têtes, et que, s'il pèche par quelque côté, c'est par la couleur, il gagnerait beaucoup à la gravure. (*Note de Grimm.*)

1. Deshays avait une dizaine de portraits à ce Salon.

s'en revenait avec ses convives, faisant bacchanale dans les rues. On les prend; on les conduit chez le commissaire La Fosse, qui demande à l'auteur qui il est. Celui-ci répond : Le père des *Fils ingrats;* à l'acteur, qui répond qu'il est le tuteur des *Fils ingrats;* au maître à danser, au musicien qui répondent, l'un, qu'il apprend à danser; l'autre qu'il montre à chanter aux *Fils ingrats.* On les jouait alors. Le commissaire, sur ces réponses, n'a pas de peine à deviner les gens à qui il a affaire. Il quitte son air grave et se met de bonne humeur avec eux. Il accueille Piron; il lui dit qu'il était un peu de la famille, et qu'il avait eu un frère qui était homme d'esprit et poëte[1]. « Pardieu, lui dit Piron, je le crois bien, j'en ai bien un, moi, qui n'est qu'une foutue bête[2]. » Le Deshays que nous n'avons plus en aurait pu dire autant, et même à un commissaire; car il s'exposait volontiers à visiter ces magistrats subalternes, qui veillent ici à ce qu'on ne casse pas les lanternes et qu'on ne batte pas les filles chez elles. Je m'amuse à vous faire des contes, parce que je n'ai rien à vous dire du cadet de Deshays, dont les tableaux sont plus mauvais encore que ceux de l'aîné n'étaient bons, quoiqu'ils fussent très-bons; qui n'a pas une bluette de génie; qui est sans talent, et qui est entré à l'Académie de peinture, comme l'abbé du Resnel[3] à l'Académie française. A propos de ce dernier, il disait : « Connaissez-vous un mortel plus heureux que moi? J'ai désiré trois choses en ma vie, et je les ai eues toutes trois. J'ai voulu être poëte, et je l'ai été. J'ai voulu être de l'Académie, et j'en suis. J'ai voulu avoir un carrosse, et j'en ai un. » Un conte, mon ami, et un propos plaisant valent mieux que cent mauvais tableaux, et que tout le mal qu'on en pourrait dire.

LÉPICIÉ[4].

Mon ami, si nous continuions à faire des contes?

1. Ce frère du commissaire La Fosse, dont il est question ici, a fait une tragédie de *Manlius,* qui est restée au théâtre. (*Note de Grimm.*)

2. VARIANTE : ... qui est bête à manger du foin.

3. Resnel du Bellay (Jean-François du), né à Rouen en 1692, mourut à Paris le 25 février 1761. (BR.) — Il avait été nommé de l'Académie française en 1742, parce qu'il était déjà de l'Académie des Inscriptions.

4. Michel-Nicolas-Bernard Lépicié (Paris, 1735-1784). Il débutait comme agréé. Il fut académicien en 1769.

162. LA DESCENTE DE GUILLAUME LE CONQUÉRANT EN ANGLETERRE[1].

Un général ne pouvait guère faire mieux entendre à ses soldats qu'il fallait vaincre ou mourir, qu'en brûlant les vaisseaux qui les avaient apportés. C'est ce que fit Guillaume. Le beau trait pour l'historien ! le beau modèle pour le conquérant ! le beau sujet pour le peintre ! pourvu que ce peintre ne soit pas Lépicié ! Quel instant croyez-vous que celui-ci ait choisi ? Celui, n'est-ce pas, où la flamme consume les vaisseaux, et où le général annonce à son armée l'alternative terrible ? Vous croyez qu'on voit sur la toile les vaisseaux en flamme ; Guillaume sur son cheval parlant à ses troupes ; et sur cette multitude innombrable de visages, toute la variété des impressions, de l'inquiétude, de la surprise, de l'admiration, de la terreur, de l'abattement, de la confiance et de la joie ? Votre tête se remplit de groupes ; vous y cherchez l'action véritable de Guillaume, les caractères de ses principaux officiers, le silence ou le murmure, le repos ou le mouvement de son armée. Tranquillisez-vous, et ne vous donnez pas une peine dont l'artiste s'est dispensé ! Quand on a du génie, il n'y a point d'instants ingrats. Le génie féconde tout. Lépicié s'est fié au sien, comme vous verrez par l'instant qu'il a choisi.

On voit dans son tableau, du côté de la mer et des vaisseaux, une faible lueur, avec de la fumée, qui indique que l'incendie est tombé ; quelques soldats oisifs et muets, sans mouvement, sans passion, sans caractère ; puis, tout seul, un gros homme court, les bras étendus, criant à tue-tête, et à qui j'ai demandé cent fois à qui il en voulait, sans avoir pu le savoir. Ensuite Guillaume, au centre de son armée, sur son cheval, s'avançant de la droite à la gauche, comme dans son pays, et dans une occasion commune ; son cheval est de biais et on le voit par la croupe et lui presque par le dos avec la tête tournée du côté du spectateur ; il est précédé d'infanterie et de cavalerie en marche, du même côté, et vues par le dos. Ainsi toute l'armée s'avance vers le fond du tableau de droite à gauche ; du reste ni bruit, ni tumulte, ni enthousiasme militaire, ni clairons, ni trompettes.

1. Tableau de 26 pieds de large sur 12 pieds de haut, pour l'abbaye de Caen.

Cela est mille fois plus froid et plus maussade que le passage d'un régiment sous les murs d'une ville de province, en allant à sa garnison. Trois objets seuls se font remarquer: cette grosse, courte et lourde figure pédestre, placée seule entre Guillaume et les vaisseaux brûlés, les bras étendus et criant sans qu'on l'entende; Guillaume sur son cheval, l'homme et le cheval aussi pesants et aussi monstrueux, aussi faux et aussi tristes, moins nobles et moins signifiants que votre Louis XIV de la place Vendôme; et puis le dos énorme d'un cavalier, et la croupe plus énorme encore de son cheval.

Mais, mon ami, voulez-vous un tableau? Laissez ces figures à peu près comme elles sont distribuées, et faites faire volte-face. Enflammez les vaisseaux; faites parler Guillaume; et montrez-moi sur les visages les passions, avec leur expression accrue par la lueur rougeâtre de la flamme des vaisseaux; que l'incendie vous serve encore à produire quelque étonnant effet de lumière. La disposition des figures s'y prête, même sans la changer. Mais voyez, mon ami, le prestige de l'étendue et de la masse. Cette composition frappe, appelle d'abord, mais n'arrête pas. Si j'avais la tête de Le Sueur, de Rubens, du Carrache ou de tel autre, je vous dirais comment on aurait pu tirer parti de l'instant que l'artiste a préféré; mais à défaut de l'une de ces têtes-là, je n'en sais rien. Je conçois seulement qu'il faut remplacer l'intérêt du moment qu'on néglige, par je ne sais quoi de sublime qui s'accorde très-bien avec la tranquillité apparente ou réelle du moment suivant qu'on ose choisir et qui est infiniment au-dessus du mouvement. Témoin ce *Déluge universel* du Poussin[1], dont l'effet est terrible et où il n'y a cependant que trois ou quatre figures. Mais qui est-ce qui trouve de ces choses-là? et quand l'artiste les a trouvées, qui est-ce qui les sent? Au théâtre ce n'est pas dans les scènes violentes, où la multitude s'extasie, que le grand acteur me montre son talent. Rien n'est si facile que de se livrer à la fureur, aux injures, à l'emportement. C'est :

> Prends un siége, Cinna...
>
> CORNEILLE, *Cinna*, acte V, scène Ire.

et non pas

1. Ce tableau se trouve au Musée. Il a été gravé par G. Audran. (BR.)

Le fils tout dégouttant du meurtre de son père,
Et, sa tête à la main, demandant son salaire...
CORNEILLE, *Cinna*, acte Ier, scène III.

qu'il est difficile de bien dire. L'auteur qui fait ici le rôle de l'instant dans la peinture, est pour la moitié de l'effet dans la déclamation. C'est lorsque la passion retenue, couverte, dissimulée, bouillonne secrètement au fond du cœur, comme le feu dans la chaudière souterraine des volcans; c'est dans le moment qui précède l'explosion; c'est quelquefois dans le moment qui la suit que je vois ce qu'un homme sait faire; et ce qui me rendrait un peu vain, ce serait de valoir quelque chose quand les tableaux ne valent rien. C'est dans la scène tranquille, que l'acteur me montre son intelligence, son jugement. C'est lorsque le peintre a laissé de côté tout l'avantage qu'il pouvait tirer d'un moment chaud, que j'attends de lui de grands caractères, du repos, du silence, et tout le merveilleux d'un idéal rare et d'un technique presque aussi rare[1]. Vous trouverez cent peintres qui se tireront d'une bataille engagée; vous n'en trouverez pas un qui se tire d'une bataille perdue ou gagnée. Rien ne remplace, dans le tableau de Lépicié, l'intérêt qu'il a négligé. Il n'y a ni harmonie ni noblesse. Il est sec, dur et cru.

163. JÉSUS-CHRIST BAPTISÉ PAR SAINT JEAN[2].

Pressés de finir et d'être payés, ces gens-là ne savent ce qu'ils font. Malheur aux productions de l'artiste qui mesure le temps, et qui ne voit que son salaire! Celui-ci a fait, comme l'autre[3], de son *Baptême*, une scène solitaire; et par le ton vaporeux et grisâtre dont il l'a peinte, on dirait de ses figures, que c'est un arrangement fortuit et bizarre des nuées. On voit à droite, sur le fond, trois apôtres effrayés; et de quoi? Une voix qui dit : « Voilà mon fils bien-aimé, » n'a rien d'effrayant. Ce saint Jean, les yeux tournés vers le ciel, verse l'eau sur la tête du Christ, sans regarder ce qu'il fait. Et ce gros quartier de pierre équarri sur lequel il est posé, qui est-ce qui l'a apporté là? On

1. Toute cette subtile théorie de l'effet du repos et du silence dans les ouvrages de poésie et de peinture mériterait d'être mieux développée. Je ne connais rien d'écrit là-dessus. (*Note de Grimm.*)

2. Tableau de 7 pieds 9 pouces de haut sur 7 pieds 6 pouces de large.

3. Brenet.

dirait qu'il était essentiel à la cérémonie, et qu'un bout de roche détaché n'eût pas été tout aussi bon, plus naturel et plus pittoresque. Car que fait un maçon quand il taille une pierre? Il en ôte tous les accidents. C'est le symbole de l'éducation qui nous civilise, ôte à l'homme l'empreinte brute et sauvage de la nature, nous rend très-agréables dans le monde, très-plats dans un poëme ou sur la toile. Et ce vêtement mou, flexible et doux, si vous me donnez cela pour une peau de mouton, vous avez raison : c'en est une en effet, mais bien peignée, bien soufrée, bien blanche, bien passée en mégie, et nullement celle de l'homme des forêts et de la montagne. Ce Christ, qui est vers la gauche, est étique, avec son air toujours ignoble et gueux. Est-il donc impossible de s'affranchir de ce misérable caractère traditionnel? Je le crois d'autant moins que nous avons deux différents caractères de Christ : le Christ sur la croix est autre que le Christ au milieu de ses apôtres. A gauche, comme de coutume, au centre de la lumière, la divine et chétive colombe; autour d'elle, d'un côté, quelques chérubins; de l'autre, quelques anges groupés. Et puis il faut voir la couleur, les pieds, les mains, le dessin, les chairs de tout cela.

Mais il me semble que les tableaux dont on décore les temples n'étant faits que pour graver dans la mémoire des peuples les faits et gestes des héros de la religion, et accroître la vénération des peuples, il n'est pas indifférent qu'ils soient bons ou mauvais. A mon sens, un peintre d'église est une espèce de prédicateur plus clair, plus frappant, plus intelligible, plus à la portée du commun, que le curé et son vicaire. Ceux-ci parlent aux oreilles qui sont souvent bouchées. Le tableau parle aux yeux, comme le spectacle de la nature, qui nous a appris presque tout ce que nous savons. Je pousse la chose plus loin; et je regarde les iconoclastes et les contempteurs des processions, des images, des statues et de tout l'appareil du culte extérieur, comme des exécuteurs aux gages du philosophe ennuyé[1] de la superstition; avec cette différence, que ces valets lui font bien plus de mal que leur maître. Supprimez tous les symboles sensibles; et le reste bientôt se réduira à un galimatias métaphysique, qui prendra autant de

1. Variante : ... ennemi.

formes et de tournures bizarres qu'il y aura de têtes. Que l'on m'accorde pour un instant que tous les hommes devinssent aveugles, et je gage qu'avant qu'il soit dix ans ils disputent et s'exterminent à propos de la forme, de l'effet et de la couleur des êtres les plus familiers de l'univers. De même en religion, supprimez toute représentation et toute image; et bientôt ils ne s'entendront plus, et s'entr'égorgeront sur les articles les plus simples de leur croyance. Ces absurdes rigoristes ne connaissent pas l'effet des cérémonies extérieures sur le peuple; ils n'ont jamais vu notre Adoration de la croix au vendredi saint, l'enthousiasme de la multitude à la procession de la Fête-Dieu, enthousiasme qui me gagne moi-même quelquefois. Je n'ai jamais vu cette longue file de prêtres en habits sacerdotaux, ces jeunes acolytes vêtus de leurs aubes blanches, ceints de leurs larges ceintures bleues, et jetant des fleurs devant le Saint Sacrement; cette foule qui les précède et qui les suit dans un silence religieux; tant d'hommes, le front prosterné contre la terre; je n'ai jamais entendu ce chant grave et pathétique donné par les prêtres, et répondu affectueusement par une infinité de voix d'hommes, de femmes, de jeunes filles et d'enfants, sans que mes entrailles ne s'en soient émues, n'en aient tressailli, et que les larmes ne m'en soient venues aux yeux. Il y a là dedans je ne sais quoi de grand, de sombre, de solennel, de mélancolique. J'ai connu un peintre protestant, qui avait séjourné longtemps à Rome, et qui confessait n'avoir jamais vu le souverain pontife officier dans Saint-Pierre, au milieu des cardinaux et de son clergé, sans devenir catholique. Il reprenait sa religion à la porte. Mais, disent-ils, ces images, ces cérémonies conduisent à l'idolâtrie. Il est plaisant de voir des marchands de mensonges craindre que le nombre ne s'en augmente avec l'engouement. Mon ami, si nous aimons mieux la vérité que les beaux-arts, prions Dieu pour les iconoclastes.

164. SAINT CRÉPIN ET SAINT CRÉPINIEN DISTRIBUANT LEUR BIEN AUX PAUVRES[1].

Mon ami, encore un petit conte. Vous connaissez le marquis

1. Tableau de 7 pieds de haut sur 5 pieds de large. — Ce tableau fut envoyé à une des églises de Châlon-sur-Saône.

de Chimène[1], celui à qui votre bon ami le comte de Thyard disait à propos d'un coup de pied que le marquis avait reçu de son cheval : « Que ne le lui rendais-tu? » Eh bien! ce marquis de Chimène, qui fait des tragédies comme M. Lépicié des tableaux, lisait un jour à l'abbé de Voisenon une tragédie sienne farcie des plus beaux vers de Corneille, de Racine, de Voltaire, de Crébillon; et l'abbé, à tout moment, ôtait son chapeau, et faisait une profonde révérence. « Et qui saluez-vous donc là? » lui dit le marquis. « Mes amis que je vois passer, » lui répondit l'abbé. Mon ami, tirez aussi votre chapeau; faites aussi la révérence à *saint Crépin* et à *saint Crépinien* et saluez Le Sueur.

Les deux jeunes saints sont élevés et debout sur une espèce d'estrade. A droite, au-dessous de l'estrade, des vieillards, des femmes, des enfants, une troupe de pauvres, les bras tendus vers eux, et attendant la distribution. Sur l'estrade, derrière les saints, à gauche, deux assistants ou compagnons.

Le saint Crépin est beau de draperie, de position et de caractère; c'est la simplicité même et la commisération; mais il appartient à Le Sueur. Pour tous ces gueux, ils sont trop bien vêtus; ils ont les couleurs et les chairs trop fraîches; les enfants sont gras et potelés; les femmes du plus bel embonpoint; les vieillards, bien nourris et vigoureux; et, dans un état bien policé, ces fainéants ne seraient pas là; ils seraient renfermés. Carle Van Loo, dans ses esquisses pour la chapelle des Invalides, a mieux connu la limite de la poésie et de la vérité.

Je vous ai promis quelque part un mot sur le plagiat en peinture; et je vais vous tenir parole. Rien, mon ami, n'est si commun, si difficile à reconnaître. Un artiste voit une figure: c'est une femme qui lui plaît de position : en deux coups de crayon, voilà le sexe changé, et la position prise. L'expression d'un enfant, on la transporte sur le visage d'un adulte; la joie, la frayeur d'un adulte, on la donne à un enfant. On a un portefeuille d'estampes; on détache ici un bout de site, là un autre bout; on dérobe à celui-ci sa chaumière, à celui-là sa vache ou son mouton, à cet autre une montagne; et de toutes

1. De Ximenès. Voir un article sur sa tragédie de *Don Carlos*, t. VIII, p. 430.

ces pièces rapportées, on se fait une grande fabrique générale, comme on dit que le maréchal de Belle-Isle s'était fait sa terre de Bissy. On a encore la ressource de jeter dans l'ombre ce qui était dans le clair, et réciproquement d'exposer à la lumière ce qui était dans l'ombre. Je veux qu'un peintre, qu'un poëte en instruise, en inspire, en échauffe un autre; et cet emprunt de lumière et d'inspiration n'est point un plagiat [1]. Sedaine entend dire à une femme décrépite, qui se mourait dans son fauteuil, le visage tourné vers une fenêtre que le soleil éclairait : « Ah! mon fils, que cela est beau, le soleil! » il s'en souvient; et il fait dire à une jeune échappée du couvent, la première fois qu'elle voit les rues : « Ah! ma bonne, que c'est beau, les rues! » Voilà en petit comme il est permis d'imiter en grand.

AMAND [2].

Saluez encore celui-ci, non comme plagiaire; ce qu'il a est bien à lui, malheureusement.

165. MERCURE DANS L'ACTION DE TUER ARGUS [3].

Son Mercure, de toutes les natures célestes la plus svelte, est lourd, paralysé d'un bras; et c'est celui dont il menace Argus. Cet Argus endormi est bien maigre, bien sec, comme le doit être un surveillant; mais il est raide et hideux, comme aucune figure ne doit être en peinture. Et cette vache qui est couchée entre Mercure et lui, ce n'est qu'une vache; point de douleur, nulle passion, point d'ennui, rien qui indique la métamorphose. Quand on a du génie, c'est là qu'on le montre. Jamais un Ancien n'eût pris le pinceau, sans s'être fait de cette vache une image singulière. Monsieur Amand, ce morceau n'est

1. Mais n'est-il pas bien étrange qu'en dérobant ainsi à un homme sublime les choses les plus précieuses, le plagiaire réussisse à en faire des choses communes, plates et froides? C'est qu'on peut tout prendre, excepté le génie de l'homme, qui fait le véritable prix de tous les ouvrages de l'art. (*Note de Grimm.*)

2. Jacques-François Amand, né à Paris en 1730, mort dans la même ville en 1769, agréé de l'Académie en 1765, fut reçu académicien en 1767, pour son tableau: *Magon, etc.*, dont l'esquisse est jugée plus loin (nº 175), et qui est aujourd'hui au musée de Grenoble.

3. Tableau de 5 pieds de haut sur 6 pieds de large.

qu'une vieille croûte, qui a noirci chez le brocanteur. Qu'elle y retourne.

166. LA FAMILLE DE DARIUS[1].

J'ai beaucoup cherché votre *Famille de Darius,* sans pouvoir la découvrir, ni personne qui l'eût découverte.

167. JOSEPH VENDU PAR SES FRÈRES[2].

Pour *Joseph vendu par ses frères,* je l'ai vu. Optez, mon ami : voulez-vous la description de ce tableau ou aimez-vous mieux un conte?

Mais il me semble, dites-vous, que la composition n'en est pas mauvaise.

— J'en conviens.

— Que ce gros quartier de roche, sur lequel on compte le prix de l'enfant, fait assez bien au centre de la toile.

— D'accord.

— Que le marchand penché sur cette pierre, et que celui qui est derrière, sont passables de caractères et de draperies.

— Je ne le nie pas.

— Que parce que ce Joseph est raide, court, sans grâce, sans belle couleur, sans expression, sans intérêt, et même un peu hydropique des jambes, ce n'est pas une raison pour déchirer tout le tableau.

— Je n'ai garde.

— Que ces groupes de frères d'un côté, de marchands de l'autre, sont même distribués avec intelligence.

— Cela me semble aussi.

— Que la couleur...

— Oh! ne parlez pas de la couleur ni du dessin, je ferme les yeux là-dessus. Mais ce que je sens, c'est un froid mortel qui me gagne dans le sujet le plus pathétique. Où avez-vous pris qu'il fût permis de me montrer une pareille scène, sans me fendre le cœur? Ne parlons plus de ce tableau, je vous prie; y penser m'afflige.

1. Tableau de 4 pieds de haut sur 5 pieds de large.

2. Tableau de 3 pieds 6 pouces de hauteur sur 4 pieds 6 pouces de largeur.

168. TANCRÈDE PANSÉ PAR HERMINIE.

Au pont Notre-Dame.

169. RENAUD ET ARMIDE[1].

Pis cent fois que l'*Angélique et Médor* de Boucher. Chez Tremblin[2].

172. CAMBYSE ENTRE EN FUREUR CONTRE LES ÉGYPTIENS, ET TUE LEUR DIEU APIS.

Esquisse.

Grands sujets pris par un je ne sais qui; car ce n'est pas un artiste, que cela. Cela n'en a aucune des parties, si ce n'est une étincelle de verve qui s'éteint quand il veut passer de l'esquisse au tableau. Ah! mon ami, que le mot de Lemoine est vrai! Ce Cambyse qui tue le dieu Apis est court; mais il est heurté fièrement, et voilà ce qu'on peut appeler de la fureur.

173. PSAMMÉTICHUS, L'UN DES DOUZE ROIS DE L'ÉGYPTE, DANS UN SACRIFICE SOLENNEL, AU DÉFAUT D'UNE COUPE, SE SERT DE SON CASQUE POUR FAIRE SES LIBATIONS A VULCAIN.

Esquisse.

Ce Psammétichus qui, au défaut de coupe, fait ses libations avec son casque, beau sujet, bien poétique, bien pittoresque; mais je le cherche, et n'aperçois que cinq ou six valets de tuerie qui terrassent un bœuf. Cela est chaud pourtant, mais strapassé tant qu'on veut.

1. Ces tableaux-pendants ont 2 pieds de haut sur 2 pieds 6 pouces de large.
2. Tremblin, célèbre brocanteur du pont Notre-Dame. (*Note de Grimm.*)

175. MAGON RÉPAND AU MILIEU DU SÉNAT DE CARTHAGE LES ANNEAUX DES CHEVALIERS ROMAINS QUI AVAIENT PÉRI A LA BATAILLE DE CANNES.

Esquisse.

Magon répandant au milieu du sénat de Carthage les anneaux des chevaliers romains tués à la bataille de Cannes. Quel sujet encore! Cette esquisse est moins chaude que les précédentes; mais mieux entendue de lumière, et bien ordonnée pour l'effet.

Ah! si je pouvais dépouiller cet Amand de ce qu'il a de chaleur et de poésie, pour en doter La Grenée! Et si j'avais un enfant qui eût déjà fait quelques progrès dans l'art, comme en lui tenant un moment les yeux sur la *Justice* et la *Clémence* de La Grenée, entre le *Médor et Angélique* de Boucher, et le *Renaud et Armide* d'Amand, il aurait bientôt conçu ce que c'est que le vrai et le faux, l'extravagant et le sage, le froid et le chaud, le noble et le maniéré, la bonne et la mauvaise couleur, etc...

FRAGONARD[1].

176. LE GRAND PRÊTRE CORÉSUS S'IMMOLE POUR SAUVER CALLIRHOÉ[2].

Il m'est impossible, mon ami, de vous entretenir de ce tableau. Vous savez qu'il n'était plus au Salon, lorsque la sensation générale qu'il fit m'y appela. C'est votre affaire que d'en rendre compte. Nous en causerons ensemble. Cela sera d'autant mieux, que peut-être découvrirons-nous pourquoi, après un premier tribut d'éloges payé à l'artiste, après les premières exclamations, le public a semblé se refroidir. Toute composition dont le succès ne se soutient pas, manque d'un vrai mérite. Mais, pour remplir cet article FRAGONARD, je vais vous faire

1. Jean-Honoré Fragonard, né à Grasse en 1732, mort à Paris le 22 août 1806, élève de Chardin et de Boucher. Il revenait de Rome quand il exposa le tableau cité par Diderot et qui le fit agréer par l'Académie.

2. Tableau de 12 pieds 6 pouces de large sur 9 pieds 6 pouces de haut. — Ce tableau, qui devait être exécuté en tapisserie aux Gobelins, est aujourd'hui au Louvre sous le n° 208. Il a été gravé par J. Danzel.

Part d'une vision assez étrange, dont je fus tourmenté la nuit qui suivit un jour dont j'avais passé la matinée à voir des tableaux, et la soirée à lire quelques *Dialogues* de Platon.

L'ANTRE DE PLATON.

Il me sembla que j'étais renfermé dans le lieu qu'on appelle l'antre de ce philosophe. C'était une longue caverne obscure. J'y étais assis parmi une multitude d'hommes, de femmes et d'enfants. Nous avions tous les pieds et les mains enchaînés ; et la tête si bien prise entre des éclisses de bois, qu'il nous était impossible de la tourner. Mais ce qui m'étonnait, c'est que la plupart de mes compagnons de prison buvaient, riaient, chantaient, sans paraître gênés de leurs chaînes, et que vous eussiez dit à les voir que c'était leur état naturel et qu'ils n'en désiraient pas d'autre. Il me semblait même qu'on regardait de mauvais œil ceux qui faisaient quelque effort pour recouvrer la liberté de leurs pieds, de leurs mains et de leurs têtes ou qui voulaient en procurer l'usage aux autres; qu'on les désignait par des noms odieux ; qu'on s'éloignait d'eux, comme s'ils eussent été infectés d'un mal contagieux ; et que, lorsqu'il arrivait quelque désastre dans la caverne, on ne manquait jamais de les en accuser. Équipés comme je viens de vous le dire, nous avions tous le dos tourné à l'entrée de cette demeure, et nous n'en pouvions regarder que le fond, qui était tapissé d'une oile immense.

Par derrière nous, il y avait des rois, des ministres, des rêtres, des docteurs, des apôtres, des prophètes, des théologiens, des politiques, des fripons, des charlatans, des artisans l'illusions, et toute la troupe des marchands d'espérances et le craintes. Chacun d'eux avait une provision de petites figures ransparentes et colorées, propres à son état ; et toutes ces gures étaient si bien faites, si bien peintes, en si grand nombre t si variées, qu'il y en avait de quoi fournir à la représentation e toutes les scènes comiques, tragiques et burlesques de la ie.

Ces charlatans, comme je le vis ensuite, placés entre nous t l'entrée de la caverne, avaient par derrière eux une grande impe suspendue, à la lumière de laquelle ils exposaient leurs

petites figures, dont les ombres portées par-dessus nos têtes, et s'agrandissant en chemin, allaient s'arrêter sur la toile tendue au fond de la caverne, et y former des scènes, mais des scènes si naturelles, si vraies, que nous les prenions pour réelles ; et que tantôt nous en riions à gorge déployée, tantôt nous en pleurions à chaudes larmes, ce qui vous paraîtra d'autant moins étrange, qu'il y avait derrière la toile d'autres fripons subalternes aux gages des premiers, qui prêtaient à ces ombres les accents, les discours, les vraies voix de leurs rôles.

Malgré le prestige de cet apprêt, il y en avait dans la foule quelques-uns d'entre nous qui le soupçonnaient, qui secouaient de temps en temps leurs chaînes, et qui avaient la meilleure envie de se débarrasser de leurs éclisses et de tourner la tête ; mais à l'instant, tantôt l'un, tantôt l'autre des charlatans que nous avions à dos, se mettait à crier d'une voix forte et terrible : « Garde-toi de tourner la tête !... malheur à qui secouera sa chaîne !... Respecte les éclisses !... » Je vous dirai une autre fois ce qui arrivait à ceux qui méprisaient le conseil de la voix, les périls qu'ils couraient, les persécutions qu'ils avaient à souffrir. Ce sera pour quand nous ferons de la philosophie. Aujourd'hui qu'il s'agit de tableaux, j'aime mieux vous en décrire quelques-uns de ceux que je vis sur la grande toile. Je vous jure qu'ils valaient bien les meilleurs du Salon. Sur cette toile, tout paraissait d'abord assez décousu ; on pleurait, on riait, on jouait, on buvait, on chantait, on se mordait les poings, on s'arrachait les cheveux, on se caressait, on se fouettait ; au moment où l'un se noyait, un autre était pendu, un troisième élevé sur un piédestal. Mais à la longue, tout se liait, s'éclaircissait et s'entendait. Voici ce que je vis s'y passer à différents intervalles que je rapprocherai pour abréger.

D'abord ce fut un jeune homme, ses longs vêtements sacerdotaux en désordre, la main armée d'un thyrse, le front couronné de lierre, qui versait, d'un grand vase antique, des flots de vin dans de larges et profondes coupes qu'il portait à la bouche de quelques femmes, aux yeux hagards, et à la tête échevelée. Il s'enivrait avec elles ; elles s'enivraient avec lui ; et quand ils étaient ivres, ils se levaient et se mettaient à courir les rues en poussant des cris mêlés de fureur et de joie. Les peuples, frappés de ces cris, se renfermaient dans leurs maisons.

et craignaient de se trouver sur leur passage. Ils pouvaient mettre en pièces le téméraire qu'ils auraient rencontré, et je vis qu'ils le faisaient quelquefois. Eh bien ! mon ami, qu'en dites-vous ?

GRIMM.

Je dis que voilà deux assez beaux tableaux, à peu près du même genre.

DIDEROT.

En voici un troisième d'un genre différent.

Le jeune prêtre qui conduisait ces furieuses était de la plus belle figure : je le remarquai ; et il me sembla, dans le cours de mon rêve, que, plongé dans une ivresse plus dangereuse que celle du vin, il s'adressait avec le visage, le geste et les discours les plus passionnés et les plus tendres, à une jeune fille dont il embrassait vainement les genoux et qui refusait de l'entendre.

GRIMM.

Celui-ci, pour n'avoir que deux figures, n'en serait pas plus facile à faire.

DIDEROT.

Surtout s'il fallait leur donner l'expression forte et le caractère peu commun qu'elles avaient sur la toile de la caverne.

Tandis que ce prêtre sollicitait sa jeune inflexible, voilà que j'entends tout à coup, dans le fond des habitations, des cris, des ris, des hurlements, et que j'en vois sortir des pères, des mères, des femmes, des filles, des enfants. Les pères se précipitaient sur leurs filles, qui avaient perdu tout sentiment de pudeur ; les mères, sur leurs fils, qui les méconnaissaient ; les enfants des différents sexes mêlés, confondus, se roulaient à terre ; c'était un spectacle de joie extravagante, de licence effrénée, d'une ivresse et d'une fureur inconcevables. Ah ! si j'étais peintre ! J'ai encore tous ces visages-là présents à mon esprit.

GRIMM.

Je connais un peu nos artistes ; et je vous jure qu'il n'y en a pas un seul en état d'ébaucher ce tableau.

DIDEROT.

Au milieu de ce tumulte, quelques vieillards, que l'épid



avait épargnés, les yeux baignés de larmes, prosternés dans un temple, frappant la terre de leurs fronts, embrassaient, de la manière la plus suppliante, les autels du dieu : et j'entendis très-distinctement le dieu, ou peut-être[1] le fripon subalterne qui était derrière la toile, dire : « Qu'elle meure, ou qu'un autre meure pour elle ! »

GRIMM.

Mais, mon ami, du train dont vous rêvez, savez-vous qu'un seul de vos rêves suffirait pour une galerie entière ?

DIDEROT.

Attendez, attendez, vous n'y êtes pas. J'étais dans une extrême impatience de connaître quelle serait la suite de cet oracle funeste, lorsque le temple s'ouvrit derechef à mes yeux. Le pavé en était couvert d'un grand tapis rouge, bordé d'une large frange d'or. Ce riche tapis et la frange retombaient au-dessous d'une longue marche, qui régnait tout le long de la façade. A droite, près de cette marche, il y avait un de ces grands vaisseaux de sacrifice destinés à recevoir le sang des victimes. De chaque côté de la partie du temple que je découvrais, deux grandes colonnes d'un marbre blanc et transparent semblaient en aller chercher la voûte. A droite, au pied de la colonne la plus avancée, on avait placé une urne de marbre noir, couverte en partie des linges propres aux cérémonies sanglantes. De l'autre côté de la même colonne, c'était un candélabre de la forme la plus noble ; il était si haut, que peu s'en fallait qu'il n'atteignît le chapiteau de la colonne. Dans l'intervalle des deux colonnes de l'autre côté, il y avait un grand autel ou trépied triangulaire, sur lequel le feu sacré était allumé. Je voyais la lueur rougeâtre des brasiers ardents ; et la fumée des parfums me dérobait une partie de la colonne intérieure. Voilà le théâtre d'une des plus terribles et des plus touchantes représentations qui se soient exécutées sur la toile de la caverne pendant ma vision.

GRIMM.

Mais, dites-moi, mon ami, n'avez-vous confié votre rêve à personne ?

1. Variante : ... ou plutôt.

DIDEROT.

Non. Pourquoi me faites-vous cette question?

GRIMM.

C'est que le temple que vous venez de décrire est exactement le lieu de la scène du tableau de Fragonard.

DIDEROT.

Cela se peut. J'avais tant entendu parler de ce tableau, les jours précédents, qu'ayant à faire un temple en rêve, j'aurai fait le sien. Quoi qu'il en soit, tandis que mes yeux parcouraient ce temple, et remarquaient des apprêts qui me présageaient je ne sais quoi dont mon cœur était oppressé, je vis arriver seul un jeune acolyte vêtu de blanc. Il avait l'air triste; il alla s'accroupir au pied du candélabre, et s'appuyer les bras sur la saillie de la base de la colonne intérieure. Il fut suivi d'un prêtre. Ce prêtre avait les bras croisés sur la poitrine, la tête tout à fait penchée. Il paraissait absorbé dans la douleur et la réflexion la plus profonde; il s'avançait à pas lents. J'attendais qu'il relevât sa tête; il le fit en tournant les yeux vers le ciel, et poussant l'exclamation la plus douloureuse, que j'accompagnai moi-même d'un cri, quand je reconnus ce prêtre. C'était le même que j'avais vu quelques instants auparavant presser avec tant d'instance et si peu de succès la jeune inflexible; il était aussi vêtu de blanc, toujours beau; mais la douleur avait fait une impression profonde sur son visage; il avait le front couronné de lierre, et il tenait dans sa main droite le couteau sacré; il alla se placer debout, à quelque distance du jeune acolyte qui l'avait précédé. Il vint un second acolyte, vêtu de blanc, qui s'arrêta derrière lui.

Je vis entrer ensuite une jeune fille; elle était pareillement vêtue de blanc. Une couronne de roses lui ceignait la tête. La pâleur de la mort couvrait son visage. Ses genoux tremblants se dérobaient sous elle. A peine eut-elle la force d'arriver jusqu'aux pieds de celui dont elle était adorée; car c'était celle qui avait si fièrement dédaigné sa tendresse et ses vœux. Quoique tout se passât en silence, il n'y avait qu'à les regarder l'un et l'autre, et se rappeler les mots de l'oracle, pour comprendre que c'était la victime, et qu'il allait en être le sacrificateur. Lorsqu'elle fut proche du grand prêtre, son malheureux

amant, ah ! cent fois plus malheureux qu'elle, la force l'abandonna tout à fait; et elle tomba renversée sur le lit ou le lieu même où elle devait recevoir le coup mortel. Elle avait le visage tourné vers le ciel. Ses yeux étaient fermés. Ses deux bras, que la vie semblait avoir déjà quittés, pendaient à ses côtés; le derrière de sa tête touchait presque aux vêtements du grand prêtre, son sacrificateur et son amant. Le reste de son corps était étendu. Seulement l'acolyte, qui s'était arrêté derrière le grand prêtre, le tenait un peu relevé.

Tandis que la malheureuse destinée des hommes et la cruauté des dieux ou de leurs ministres, car les dieux ne sont rien[1], m'occupaient, et que j'essuyais quelques larmes qui s'étaient échappées de mes yeux, il était entré un troisième acolyte, vêtu de blanc comme les autres, et le front couronné de roses. Que ce jeune acolyte était beau! Je ne sais si c'était sa modestie, sa jeunesse, sa douceur, sa noblesse, qui m'intéressaient; mais il me parut l'emporter sur le grand prêtre même. Il s'était accroupi à quelque distance de la victime évanouie; et ses yeux attendris étaient attachés sur elle. Un quatrième acolyte, en habit blanc aussi, vint se ranger près de celui qui soutenait la victime; il mit un genou en terre, et il posa sur son autre genou un grand bassin qu'il prit par les bords, comme pour le présenter au sang qui allait couler. Ce bassin, la place de cet acolyte, et son action ne désignaient que trop cette fonction cruelle. Cependant il était accouru dans le temple beaucoup d'autres personnes. Les hommes, nés compatissants, cherchent, dans les spectacles cruels, l'exercice de cette qualité.

Je distinguai vers le fond, proche de la colonne intérieure du côté gauche, deux prêtres âgés, debout, et remarquables tant par le vêtement irrégulier dont leur tête était enveloppée, que par la sévérité de leur caractère et la gravité de leur maintien.

Il y avait, presque en dehors, contre la colonne antérieure du même côté, une femme seule; un peu plus loin, et plus en dehors, une autre femme, le dos appuyé contre une borne, avec un jeune enfant nu sur ses genoux. La beauté de cet enfant, et

1. VARIANTE : ... ne sont que les instruments de ceux-ci.

plus peut-être encore l'effet singulier de la lumière qui les éclairait, sa mère et lui, les ont fixés dans ma mémoire. Au delà de ces femmes, mais dans l'intérieur du temple, deux autres spectateurs. Au devant de ces spectateurs, précisément entre les deux colonnes, vis-à-vis de l'autel et de son brasier ardent, un vieillard dont le caractère et les cheveux gris me frappèrent. Je me doute bien que l'espace plus reculé était rempli de monde ; mais de l'endroit que j'occupais dans mon rêve et dans la caverne, je ne pouvais rien voir de plus.

GRIMM.

C'est qu'il n'y avait rien de plus à voir ; que ce sont là tous les personnages du tableau de Fragonard ; et qu'ils se sont trouvés, dans votre rêve, placés tout juste comme sur sa toile.

DIDEROT.

Si cela est, oh ! le beau tableau que Fragonard a fait ! Mais écoutez le reste.

Le ciel brillait de la clarté la plus pure. Le soleil semblait précipiter toute la masse de sa lumière dans le temple, et se plaire à la rassembler sur la victime, lorsque les voûtes s'obscurcirent de ténèbres épaisses qui, s'étendant sur nos têtes, et se mêlant à l'air, à la lumière, produisirent une horreur soudaine. A travers ces ténèbres, je vis planer un génie infernal ; je le vis. Des yeux hagards lui sortaient de la tête. Il tenait un poignard d'une main ; de l'autre il secouait une torche ardente. Il criait. C'était le Désespoir ; et l'Amour, le redoutable Amour, était porté sur son dos. A l'instant, le grand prêtre tire le couteau sacré ; il lève le bras ; je crois qu'il en va frapper la victime ; qu'il va l'enfoncer dans le sein de celle qui l'a dédaigné, et que le ciel lui a livrée. Point du tout ; il s'en frappe lui-même. Un cri général perce et déchire l'air : je vois la mort et ses symptômes errer sur les joues, sur le front du tendre et généreux infortuné ; ses genoux défaillent, sa tête retombe en arrière, un de ses bras est pendant, la main dont il a saisi le couteau le tient encore enfoncé dans son cœur. Tous les regards s'attachent ou craignent de s'attacher sur lui ; tout marque la peine et l'effroi. L'acolyte qui est au pied du candélabre a la bouche entr'ouverte, et regarde avec effroi. Celui qui soutient la victime retourne la tête, et regarde avec effroi ; celui qui tient

le bassin funeste relève ses yeux effrayés. Le visage et les bras tendus de celui qui me parut si beau montrent toute sa douleur et tout son effroi. Ces deux prêtres âgés, dont les regards cruels ont dû se repaître si souvent de la vapeur du sang dont ils ont arrosé les autels, n'ont pu se refuser à la douleur, à la commisération, à l'effroi; ils plaignent le malheureux, ils souffrent, ils sont consternés. Cette femme seule, appuyée contre une des colonnes, saisie d'horreur et d'effroi, s'est retournée subitement; et cette autre, qui avait le dos contre une borne, s'est renversée en arrière, une de ses mains s'est portée sur ses yeux, et son autre bras semble repousser d'elle ce spectacle effrayant. La surprise et l'effroi sont peints sur les visages des spectateurs éloignés d'elle. Mais rien n'égale la consternation et la douleur du vieillard aux cheveux gris. Ses cheveux se sont dressés sur son front; je crois le voir encore, la lumière du brasier ardent l'éclairant, et ses bras étendus au-dessus de l'autel. Je vois ses yeux, je vois sa bouche, je le vois s'élancer; j'entends ses cris, ils me réveillent; la toile se replie, et la caverne disparaît.

GRIMM.

Voilà le tableau de Fragonard; le voilà avec tout son effet.

DIDEROT.

En vérité?

GRIMM.

C'est le même temple, la même ordonnance, les mêmes personnages, la même action, les mêmes caractères, le même intérêt général, les mêmes qualités, les mêmes défauts. Dans la caverne, vous n'avez vu que les simulacres des êtres; et Fragonard, sur sa toile, ne vous en aurait montré non plus que les simulacres. C'est un beau rêve que vous avez fait; c'est un beau rêve qu'il a peint. Quand on perd son tableau de vue pour un moment, on craint toujours que sa toile ne se replie comme la vôtre, et que ces fantômes intéressants et sublimes ne s'évanouissent comme ceux de la nuit. Si vous aviez vu son tableau, vous auriez été frappé de la même magie de lumière, et de la manière dont les ténèbres se fondaient avec elle; du lugubre que ce mélange portait dans tous les points de sa composition; vous auriez éprouvé la même commisération, le même effroi; vous auriez vu la masse de cette lumière, forte d'abord, se

dégrader avec une vitesse et un art surprenants; vous en auriez remarqué les échos[1] se jouant supérieurement entre les figures. Ce vieillard, dont les cris perçants vont ont réveillé, il y était, au même endroit, et tel que vous l'avez vu; et les deux femmes, et le jeune enfant, tous, vêtus, éclairés, effrayés, comme vous l'avez dit. Ce sont les mêmes prêtres âgés avec leur draperie de tête, large, grande et pittoresque; les mêmes acolytes avec leurs habits blancs et sacerdotaux, répandus précisément sur sa toile comme sur la vôtre. Celui que vous avez trouvé si beau, il était beau dans le tableau comme dans votre rêve, recevant la lumière par le dos, ayant par conséquent toutes ses parties antérieures dans la demi-teinte ou l'ombre; effet de peinture plus facile à rêver qu'à produire, et qui ne lui avait ôté ni sa noblesse, ni son expression.

DIDEROT.

Ce que vous me dites me ferait presque croire que moi, qui n'y crois pas pendant le jour, je suis en commerce avec lui pendant la nuit. Mais l'instant effroyable de mon rêve, celui où le sacrificateur s'enfonce le poignard dans le sein, est donc celui que Fragonard a choisi?

GRIMM.

Assurément. Nous avons seulement observé, dans le tableau, que les vêtements du grand prêtre tenaient un peu trop de ceux d'une femme.

DIDEROT.

Attendez... Mais c'est comme dans mon rêve.

GRIMM.

Que ces jeunes acolytes, tout nobles, tout charmants qu'ils étaient, étaient d'un sexe indécis, des espèces d'hermaphrodites.

DIDEROT.

C'est encore comme dans mon rêve.

GRIMM.

Que la victime, bien couchée, bien tombée, était peut-être un peu trop étroitement serrée d'en bas par ses vêtements.

1. Dans la note de Grimm qui termine cet article, le mot « échos de lumière, » qui avait dû paraître un peu hasardé, est convenablement expliqué.

DIDEROT.

Je l'ai aussi remarqué dans mon rêve; mais je lui faisais un mérite d'être décente, même dans ce moment.

GRIMM.

Que sa tête, faible de couleur, peu expressive, sans teintes, sans passages, était plutôt celle d'une femme qui sommeille que d'une femme qui s'évanouit.

DIDEROT.

Je l'ai rêvée avec ces défauts.

GRIMM.

Pour la femme, qui tenait l'enfant sur ses genoux, nous l'avons trouvée supérieurement peinte et ajustée; et le rayon de lumière échappé qui l'éclairait, à faire illusion; le reflet de la lumière sur la colonne antérieure, de la dernière vérité; le candélabre, de la plus belle forme, et faisant bien l'or. Il a fallu des figures aussi vigoureusement coloriées que celles de Fragonard, pour se soutenir au-dessus de ce tapis rouge, bordé d'une frange d'or. Les têtes des vieillards nous ont paru faites d'humeur, et marquant bien la surprise et l'effroi; les génies, bien furieux, bien aériens; et la vapeur noire qu'ils amenaient avec eux, bien éparse, et ajoutant un terrible étonnant à la scène; les masses d'ombre relevant de la manière la plus forte et la plus piquante la splendeur éblouissante des éclairs. Et puis un intérêt unique. De quelque côté qu'on portât les yeux, on rencontrait l'effroi; il était dans tous les personnages; il s'élançait du grand prêtre; il se répandait, il s'accroissait par les deux génies, par la vapeur obscure qui les accompagnait, par la sombre lueur des brasiers. Il était impossible de refuser son âme à une impression si répétée. C'était comme dans les émeutes populaires, où la passion du grand nombre nous saisit avant même que le motif en soit connu. Mais, outre la crainte qu'au premier signe de croix tous ces beaux simulacres ne disparussent, il y a des juges d'un goût sévère, qui ont cru sentir dans toute la composition je ne sais quoi de théâtral qui leur a déplu. Quoi qu'ils en disent, croyez que vous avez fait un beau rêve, et Fragonard un beau tableau. Il a toute la magie, toute l'intelligence et toute la machine pittoresque. La partie idéale

est sublime dans cet artiste, à qui il ne manque qu'une couleur plus vraie et une perfection technique, que le temps et l'expérience peuvent lui donner[1].

177. UN PAYSAGE[2].

On y voit un pâtre debout sur une butte. Il joue de la flûte; il a son chien à côté de lui, avec une paysanne qui l'écoute. Du même côté, une campagne; de l'autre, des rochers et des arbres. Les rochers sont beaux; le pâtre est bien éclairé et de bel effet; la femme est faible et floue, le ciel mauvais.

1. Jusqu'à présent, mon cher philosophe, je vous ai laissé dire et j'ai parlé comme il vous a plu. Vous avez bien fait de vous arrêter à ce tableau de Fragonard qui a principalement fixé l'attention du public, moins encore par son propre mérite que peut-être par le besoin que nous avons de trouver un successeur à Carle Van Loo et à Deshays. Quand on pense à cette foule de jeunes gens revenus de Rome et agréés par l'Académie, sans donner la moindre espérance, on n'en peut pas bien augurer pour la gloire de l'École française, déjà assez décriée d'ailleurs. Nous n'avons qu'un Fragonard qui promette, contre cette foule de Briard, Brenet, Lépicié, Amand, Taraval, qui certainement ne feront jamais rien. Je ne crois pas le tableau de Fragonard sans mérite, tant s'en faut; mais il faut attendre le Salon prochain pour voir ce que cet artiste deviendra. Ce ne serait pas la première fois que nous aurions vu un peintre, nouvellement arrivé de Rome et la tête pleine des richesses de l'Italie, débuter d'une manière assez brillante, et puis s'affaiblir et s'éteindre de Salon en Salon. Ce qui me donne quelque doute sur le génie de Fragonard, c'est qu'en comparant l'effet de son tableau avec le pathétique de son sujet, je ne trouve pas qu'il y atteigne. Si la victime vous paraît plutôt endormie qu'évanouie, le sacrificateur m'a paru froid et sans caractère : son sexe est aussi indécis que celui de ses acolytes; on ne sait s'il est homme ou femme, et la faute n'en est pas seulement à ses vêtements, mais à sa tête et à tout son corps. Vous avez relevé d'une manière très-ingénieuse ce qui donne à toutes ces figures plutôt un air de fantômes et de spectres que de personnages réels : car enfin, tout ce beau rêve que vous venez de me conter, vous l'avez fait au Salon, en contemplant le tableau de Fragonard, et la plupart du temps, si je m'en souviens, j'avais le plaisir d'être à côté de vous et de vous entendre rêver tout haut. Mais comptez que votre rêve est plus beau que son tableau, et que nous ne risquons rien d'attendre au Salon prochain pour prendre notre parti sur cet artiste.

Au reste, un écho est un son réfléchi : un écho de lumière est une lumière réfléchie. Ainsi une lumière, qui tombe fortement sur un corps, d'où elle est renvoyée sur un autre, lequel en est assez vivement éclairé pour la réfléchir sur un troisième, et de ce troisième sur un quatrième, etc., forme sur ces différents objets des échos, comme un son qui va se répétant de montagne en montagne. Ce terme est technique, et c'est dans ce sens que les artistes l'emploient. (*Note de Grimm.*)

Cette note a été placée, dans l'édition de l'an IV, dans le texte même, quoiqu'il soit bien évident qu'elle est de Grimm comme les autres.

2. Tableau de 22 pouces sur 18. — Il appartenait à M. Bergeret de Grancourt.

L'ABSENCE DES PÈRE ET MÈRE MISE A PROFIT[1].

A droite, sur de la paille, un havresac avec une carnassière. A côté, un petit tambour; au-dessus, un vaisseau de bois, avec un linge mouillé et tors jeté par-dessus. Plus haut, dans un enfoncement du mur, un pot de grès en urne, avec une bouilloire, puis une porte de la chaumière, par laquelle sort un chien poil jaune, dont on ne voit que la tête et un peu des épaules; le reste est couvert par un chien poil blanc, portant au cou un billot. Ce chien est sur le devant; il a le museau posé sur une espèce de tonne ou grand baquet qui fait table. Sur cette table un bout de nappe, un plat de terre verni en vert, et quelques fruits.

D'un côté de la table, sur le fond, vers la droite, une petite fille assise de face, ayant une main sur les fruits, l'autre sur le dos du chien jaune. Derrière et à côté de cette petite fille, un petit garçon un peu plus âgé, faisant signe de la main, et parlant à un de ses frères qui est assis à terre auprès de l'âtre. L'autre main de celui-là est posée sur celle de sa petite sœur et sur le chien jaune. Il a aussi la tête et le corps un peu portés en avant.

De l'autre côté de la table, devant le foyer, qui est tout à fait à l'angle gauche du tableau, et qu'on ne reconnaît qu'à la lueur du feu, un frère plus grand, assis à terre, une main appuyée sur la table, en tenant de l'autre la queue d'un poêlon. C'est à celui-ci que son cadet parle et fait signe.

Sur le fond, tout à fait dans l'ombre, un autre garçon déjà grandelet, tenant embrassée et pressant vivement la sœur aînée de tous ces marmots. Elle paraît se défendre de son mieux.

Tous les enfants ont un air de famille commun avec leur sœur aînée, et je présume que si cette chaumière n'est pas celle d'un Guèbre, le garçon grandelet est un petit voisin, qui a pris le moment de l'absence du père et de la mère, pour venir faire une petite niche à sa jeune voisine.

On voit à gauche, au-dessus du foyer, dans un enfoncement du mur, des pots, des bouteilles et autres ustensiles de ménage.

1. N'est point au livret.

Le sujet est joliment imaginé; il y a de l'effet et de la couleur. On ne sait trop d'où vient la lumière. A cela près, elle est piquante, moins toutefois qu'au tableau de *Callirhoé*. Elle paraît prise hors la toile, et tomber de la gauche à la droite. La moitié de la main de l'enfant au poêlon, celle dont il s'appuie sur la table, fait plaisir à voir par sa partie de demi-teinte et sa partie éclairée [1]. De là, en s'élargissant, la lumière va se répandre sur les deux chiens et sur les deux autres enfants, sur tous les objets adjacents; ils en sont vivement frappés. C'est un petit tour de force, que ce chien blanc placé au fort de la lumière et sur le devant. On cherche pourquoi l'ombre est si noire sur le fond, qu'on y discerne à peine la partie la plus intéressante du sujet, le petit voisin qui violente la petite voisine; et je veux mourir si on le devine. Les chiens sont bien, mais mieux encore de caractère que de touche; ils sont flous, flous; du reste, bonnes gens. Comparez ces chiens-là avec ceux de Loutherbourg ou de Greuze, et vous verrez que les derniers sont les vrais. Dans ce genre flou, il faut être d'un fini précieux, et enchanter par les détails. Cette nappe est empesée et raide. Mauvais linge. L'enfant qui tient le poêlon a les jambes verdâtres, vaporeuses, et d'une longueur qui ne finit point. Il se tient un peu raide; du reste, son caractère de tête, simple et innocent, est charmant: on ne se lasse pas de regarder les deux autres.

C'est un bon petit tableau, où la manière de faire de l'artiste ne peut se méconnaître. Je l'aime mieux que le *Paysage*, qui est vigoureusement colorié, mais non touché ferme, deux choses fort diverses; dont le site n'est pas assez varié; où les petites figures, quoique faites avec humeur et esprit, sont faibles; et où les terrasses ne sont pas à beaucoup près aussi bien que les montagnes.

Fragonard revient de Rome, *Corésus et Callirhoé* est son morceau de réception. Il le présenta il y a quelques mois à l'Académie, qui reçut l'artiste par acclamation. C'est en effet une belle chose; et je ne crois pas qu'il y ait un peintre en Europe capable d'en imaginer autant.

1. L'article sur Fragonard s'arrête ici dans l'édition de l'an IV, et Diderot passe immédiatement à la sculpture.



MONNET[1].

179. SAINT AUGUSTIN ÉCRIVANT SES CONFESSIONS[2].

Je ne parle de ce morceau, que pour montrer combien on peut rassembler de bêtises sur un espace de quelques pieds. Le saint, qu'on voit à gauche, a la tête tournée vers le ciel; mais est-ce au ciel ou en soi-même qu'on cherche les fautes de sa vie passée? Il faut que ce Monnet n'ait ni vu faire ni fait un examen de conscience. Quand on regarde au ciel, on n'écrit pas; cependant le saint écrit. Quand on écrit, on n'a pas le bec de sa plume en l'air; car alors l'encre descend sur la plume et non sur le papier. C'est un ange de mauvaise humeur qui sert de pupitre. Cet ange est de bois; et quand on est de bois, il ne faut pas avoir d'humeur.

180. JÉSUS-CHRIST EXPIRANT SUR LA CROIX[3].

Le Christ expirant sur la croix, du même artiste, ne vaut pas mieux. Il n'est pas expirant, il est bien mort. Quand on expire, la tête est tombante; elle est tombée, comme ici, quand on a expiré. Et puis une vilaine tête ignoble, d'un supplicié, d'un martyr de Grève; point de dessin, une couleur fausse et noirâtre.

181. L'AMOUR[4].

Pas plus heureux dans une mythologie que dans l'autre; cet Amour nu, debout, vu de face, tenant son arc d'une main, et prenant de l'autre une couronne, est plat, blafard, sans expression, sans grâce, masse de chair informe : cela n'est non plus en état de voler qu'une oie.

1. Charles Monnet, né en 1731, premier prix de l'Académie en 1753, fut agréé en cette année 1765.

2. Tableau de 8 pieds 6 pouces de haut sur 7 pieds 6 pouces de large.

3. Tableau de 2 pieds 4 pouces de haut sur 1 pied 10 pouces de large.

4. Petit tableau ovale.

TARAVAL[1].

182. L'APOTHÉOSE DE SAINT AUGUSTIN[2].

Arrivera-t-il? n'arrivera-t-il pas? Ma foi, je n'en sais rien. Je vois seulement que s'il retombe, et qu'il se rompe le cou, ce ne sera pas de sa faute, mais bien de la faute de ces deux maudits anges, qui voient ses terribles efforts, et qui s'en moquent. Ce sont peut-être deux anges pélagiens. Mais regardez donc comme le pauvre saint se démène, comme il jette ses bras, comme il se tourmente, comme il nage contre le fil! Mais ce qui surprend, c'est qu'il devrait monter de lui-même, comme une plume; car il n'y a point de corps sous son vêtement. C'est ce qui me rassure, en cas de chute, pour cette femme et ce petit enfant qui sont au-dessous, qu'il écrase déjà suffisamment par sa couleur. Cette femme, c'est la Religion, qui est assez bien de caractère. Je veux bien croire que sous la draperie il y a du nu, parce que quand une femme est jeune et belle, cela fait plaisir à imaginer; mais la draperie n'aide pas ici l'imagination. L'enfant est une espèce de génie qui soutient la chape, la mitre et le reste des dépouilles mondaines du saint. Il est charmant d'esprit, de couleur et de touche. Tableau, bien dans quelques détails, mal dans l'ensemble; du reste, d'un pinceau sage, et non sans force.

183. VÉNUS ET ADONIS[3].

Il n'y a là qu'un dos de femme; mais il est beau, très-beau; belle coiffure de tête, tête bien posée sur les épaules; chair de blonde, on ne saurait plus vraie. Quand je demande à Falconet pourquoi celui qui a su faire une Vénus aussi belle me fait à côté un aussi plat Adonis, il me répond que c'est parce qu'il a fait le visage de l'homme comme les fesses de la femme. La

1. Hugues Taraval, né en 1728, mort le 18 novembre 1785 aux Gobelins. Il fut agréé de l'Académie en cette année 1765 et devint académicien en 1769.
2. Tableau de 10 pieds 5 pouces de haut sur 5 pieds 5 pouces de large.
3. Tableau de 4 pieds 6 pouces de large sur 3 pieds de haut.

mollesse du pinceau qui le rendait agréable dans une de ses figures, ne convenait plus à l'autre figure.

184. LA GÉNOISE QUI S'EST ENDORMIE SUR SON OUVRAGE

est un petit chef-d'œuvre de confusion. La tête, le coussin, l'ouvrage, l'éventail[1], forment ce qu'on appelle un paquet. On dit que la tête est peinte gracieusement; je n'ai pas vu cela: mais j'ai bien vu qu'elle était grise.

185. UNE ACADÉMIE PEINTE.

Je ne me rappelle plus son *Académie;* je lis seulement en note sur mon livret: « Bien dessinée, et peinte largement. »

186. PLUSIEURS TÊTES.

Parmi plusieurs *Têtes* de Taraval, il y en a une de nègre, qu'on a coiffée d'un bonnet qui imite la blancheur mate de l'argent.

Et puis une autre d'un gueux, que je me rappellerai toutes les fois que j'aurai à parler de peinture devant un artiste. Un homme de lettres, qui s'était engoué de cette tête, qui est une chose médiocre, disait devant le sculpteur Falconet, qu'il ne savait pas pourquoi on l'avait fourrée dans un coin obscur, où personne ne la voyait. « C'est, lui répondit le sculpteur Falconet, parce que Chardin, qui a rangé le Salon cette année, ne se connaît pas en belles têtes. » Et puis, mon ami ***, allez-vous-en avec cela.

Et puis une autre tête de vieillard, qui fait une grimace horrible à ce nègre qu'on lui a mis en face. Ce vieillard n'aime pas les nègres.

Et puis d'autres têtes encore, qu'on a pu faire sans en avoir beaucoup.

Je pourrais, mon ami, enrayer ici et vous dire que je suis quitte des peintres, et les peintres de moi; mais en traversant les salles de l'Académie, j'y ai découvert quatre tableaux tout

1. On y voit, dit le livret, un « éventail à l'italienne ».

frais; et M. Phlipot[1], le concierge, qui a de l'amitié pour moi, m'a dit qu'ils étaient de Restout fils[2]; et que celui du milieu, morceau de réception du jeune artiste, valait la peine d'être regardé. M. Phlipot, mon protecteur, se connaît en peinture comme certaines gardes-malades se connaissent en maladies; il a tant vu de malades! Je m'arrêtai donc; et je vis un *Chartreux sous une roche*, qui adorait son Dieu cloué sur deux chevrons; un Poëte grec couronné de roses, bien persuadé que, pour le peu de temps que nous avons à vivre, nous n'avons rien de mieux à faire que de rire, chanter, s'amuser, s'enivrer d'amour et de vin, et qui pratiquait sa morale; un certain Philosophe du même pays, son bâton à la main et sa besace sur l'épaule, qui, pour s'accoutumer aux refus, demandait l'aumône à une statue; et puis un autre Philosophe chrétien ou païen, qui trouvait tout cela fort bien, et qui passait son chemin sans mot dire à personne, et sans que personne lui dît mot.

Le *Chartreux* était agenouillé sur une assez grosse pierre qui le montrait comme debout; son crucifix était à terre entre des débris de roches. L'homme contrit et pénitent avait les bras croisés sur la poitrine; il adorait; et son adoration était douce et profonde. Certainement c'est un bon moinillon, qui ne croit pas que lui et tous les autres soient damnés. Je gage que son oraison faite, ce moine est indulgent et gai. C'est mon ancien condisciple, dom Germain, qui fait des horloges, des [illegible], des observations météorologiques pour l'[illegible] des [illegible] pour la reine, et qui chante mélodieusement le *Miserere* de la Lande ou les scènes de Lulli. [illegible]

[illegible]

[illegible]

étourdie créature que nous voyons deux fois la semaine rue Royale, et que je ne sais quel peintre, car je ne me soucie guère des noms, a introduite dans une scène de la vie du même philosophe, et qui attend toujours qu'il dise une sottise. On voit que son rire est tout prêt.

L'*Anacréon* occupe le centre de la toile; il est assis, le corps droit et nu, la tête couronnée de roses, le visage coloré par le vin, la bouche entr'ouverte. Chante-t-il? Je n'en sais rien. S'il chante, ce n'est pas de la musique française, car il ne crie pas assez. Il prend, de la main gauche, une large coupe d'argent placée sur une table, à côté d'une autre coupe et de quelques vases d'or. Son bras droit est jeté sur les épaules nues d'une jeune courtisane, le corps de face, la tête de profil, regardant passionnément le poëte, et pinçant les cordes d'une lyre. Au pied du lit, on voit une grande cassolette, d'où s'élève une vapeur odoriférante. Il entend une musique charmante; il savoure un vin délicieux; ses mains et ses regards se promènent sur une peau douce et sur les plus belles formes; mais il sera damné, le pauvre homme! Les parties inférieures de son corps sont couvertes de deux draperies luxuriantes et riches. Elles viennent, de dessus la table qui porte les coupes, s'étendre sur ses cuisses et sur ses jambes, et vont dérober la petite, petite partie des charmes de la courtisane; mais l'imagination la supplée et peut-être mieux qu'elle n'est. De ces deux draperies, celle de dessous est de satin; celle de dessus, une étoffe violette de soie, et à fleurs. On a répandu des roses et quelques grappes de raisins autour des vases d'or, voisins des coupes. Le devant du lit de la courtisane est jonché de fleurs. On voit au pied de ce lit un thyrse, avec une couronne passée dans le thyrse. L'extrémité de la toile de ce côté est terminée par une espèce de grand rideau vert. Au-dessus des têtes de la courtisane et d'Anacréon, on voit des cimes d'arbres, qui annoncent des jardins.

Toute cette composition respire la volupté. La courtisane est un peu mesquine; on a vu dans sa vie de plus beaux bras, une plus belle tête, une plus belle gorge, un plus beau teint, de plus belles chairs, plus de grâce, plus de jeunesse, plus de volupté, plus d'ivresse. Cependant, qu'on me la confie telle qu'elle est, et je ne crois pas que je m'amuse à lui reprocher

ses cheveux trop bruns. C'est peut-être bien une courtisane grecque que cette femme-là; pour Anacréon, je l'ai vu, je l'ai connu; et je vous jure que cela ne lui ressemble pas. Anacréon, mon ami, avait un grand front, du feu dans les yeux, de grands traits, de la noblesse, une belle bouche, de belles dents, le souris enchanteur et fin, l'air de la verve, de belles épaules, une belle poitrine, de l'embonpoint, les formes arrondies; tout annonçait en lui la vie voluptueuse et molle, l'homme de génie, l'homme de cour, l'homme de plaisir; et je ne vois là qu'un vilain Diogène, qu'un charretier ivre, noir, musclé, dur, basané, petits yeux, petite tête, visage maigre et enluminé, front étroit, chevelure malpropre. Efface-moi, jeune homme, cette hideuse et ignoble figure; prends le recueil des chansons délicates de notre poëte; fais-toi raconter sa vie, et peut-être que tu concevras son caractère. Et puis, cela n'est pas dessiné. Ce cou est raide, cette ombre forte sous la mamelle droite, forme un creux où il doit y avoir un relief; et ce creux déplacé fait saillir l'os de l'épaule, et le déboîte. Ton Anacréon est disloqué. La Tour avait raison lorsqu'il me disait : « Ne vous attendez pas que celui qui ne sait pas dessiner trouve jamais de beaux caractères de tête. » A quoi cela tient-il? Il ajoutait une autre chose qui s'explique plus aisément : « Ne vous attendez pas non plus qu'un pauvre dessinateur soit jamais un grand architecte. » Je vous en dirai la raison dans un autre endroit.

Avant que de finir, il faut que je vous dise un mot d'un tableau charmant, qui ne sera peut-être jamais exposé au Salon. Ce sont les étrennes de Mme de Grammont à Me de Choiseul[1]. J'ai vu ce tableau; il est de Greuze. Vous n'y reconnaîtriez ni le genre ni peut-être le pinceau de l'artiste; pour son esprit, sa finesse, ils y sont. Imaginez une fenêtre sur la rue. A cette fenêtre un rideau vert entr'ouvert; derrière ce rideau, une jeune fille charmante sortant de son lit et n'ayant pas eu le temps de se vêtir. Elle vient de recevoir un billet de son amant. Cet amant passe sous sa fenêtre, et elle lui jette un baiser en passant. Il est impossible de vous peindre toute la volupté de cette figure. Ses yeux, ses paupières en sont chargés! Quelle main

1. Ce tableau de 36 pouces sur 30 a été vendu 2,500 livres à la vente du duc de Choiseul, en 1772.

que celle qui a jeté le baiser ! quelle physionomie ! quelle bouche ! quelles lèvres ! quelles dents ! quelle gorge ! On la voit cette gorge et on la voit tout entière, quoiqu'elle soit couverte d'un voile léger. Le bras gauche... Elle est ivre ; elle n'y est plus ; elle ne sait plus ce qu'elle fait ; ni moi, presque ce que j'écris... Ce bras gauche qu'elle n'a plus la force de soutenir, est allé tomber sur un pot de fleurs qui en sont toutes brisées ; le billet s'est échappé de sa main ; l'extrémité de ses doigts s'est allée reposer sur le bord de la fenêtre, qui a disposé de leur position. Il faut voir comme ils sont mollement repliés ; et ce rideau, comme il est large et vrai ; et ce pot, comme il est de belle forme ; et ces fleurs, comme elles sont bien peintes ; et cette tête, comme elle est nonchalamment renversée ; et ces cheveux châtains, comme ils naissent du front et des chairs : et la finesse de l'ombre du rideau sur ce bras ; de l'ombre de ces doigts sur le dedans de la main ; de l'ombre de cette main et de ce bras sur la poitrine ! La beauté et la délicatesse des passages du front aux joues, des joues au cou, du cou à la gorge ! Comme elle est coiffée ! comme cette tête est bien par plans ! comme elle est hors de la toile ! Et la mollesse voluptueuse qui règne depuis l'extrémité des doigts de la main, et qu'on suit de là dans tout le reste de la figure. Et comme cette mollesse vous gagne, et serpente dans les veines du spectateur comme il la voit serpenter dans la figure ! C'est un tableau à tourner la tête, la vôtre même qui est si bonne. Bonsoir, mon ami ; il en arrivera ce qui pourra, mais je vais me coucher là-dessus. Voilà les peintres. Les statuaires auront demain à qui parler.

SCULPTURE.

J'aime les fanatiques ; non pas ceux qui vous présentent une formule absurde de croyance, et qui, vous portant le poignard à la gorge, vous crient : « Signe ou meurs ; » mais bien ceux qui, fortement épris de quelque goût particulier et innocent, ne voient plus rien qui lui soit comparable, le défendent de toute leur force ; vont dans les maisons et les rues, non la

lance, mais le syllogisme en arrêt, sommant et ceux qui passent et ceux qui sont arrêtés, de convenir de leur absurdité, ou de la supériorité des charmes de leur Dulcinée sur toutes les créatures du monde. Ils sont plaisants, ceux-ci. Ils m'amusent; ils m'étonnent quelquefois. Quand par hasard ils ont rencontré la vérité, ils l'exposent avec une énergie qui brise et renverse tout. Dans le paradoxe, accumulant images sur images, appelant à leur secours toutes les puissances de l'éloquence, les expressions figurées, les comparaisons hardies, les tours, les mouvements; s'adressant au sentiment, à l'imagination; attaquant l'âme et sa sensibilité par toutes sortes d'endroits, le spectacle de leurs efforts est encore beau. Tel est Jean-Jacques Rousseau, lorsqu'il se déchaîne contre les lettres qu'il a cultivées toute sa vie; la philosophie qu'il professa; la société de nos villes corrompues, au milieu desquelles il brûle d'habiter, et où il serait désespéré d'être ignoré, méconnu, oublié. Il a beau fermer la fenêtre de son ermitage qui regarde la capitale, c'est le seul endroit du monde qu'il voie. Au fond de sa forêt, il est ailleurs : il est à Paris. Tel est Winckelmann[1], lorsqu'il compare les productions des artistes anciens et celle des artistes modernes. Que ne voit-il pas dans ce tronçon d'homme qu'on appelle le *Torse!* Les muscles qui se gonflent sur sa poitrine, ce n'est rien moins que les ondulations des flots de la mer; ses larges épaules courbées, c'est une grande voûte concave, qu'on ne rompt point, qu'on fortifie au contraire par les fardeaux dont on la charge. Et ses

1. Interrompons un moment le philosophe pour dire un mot de ce charmant enthousiaste de Winckelmann. Je ne sais quel est le charpentier qui a osé traduire son *Histoire de l'art chez les anciens* *, qui vient de paraître en 2 vol. gr. in-8°. C'est un homme qui ne sait pas le français, qui, je crois, n'entend pas l'allemand, mais qui, certainement, n'entend pas le livre qu'il a osé traduire. Les termes les plus familiers de l'art lui sont à peine connus; il confond, par exemple, naturel et nature à chaque page. Il faut lire cet excellent ouvrage en allemand, si on le peut. Il est rempli de chaleur, d'enthousiasme, de goût, de vues grandes et profondes. L'auteur traite durement les ignorants ; mais c'est qu'il méprise souverainement tout homme qui n'a pas passé sa vie dans cette étude. Quant à la traduction française, elle est bonne à jeter au feu. Et puis, parlez, monsieur le philosophe.

(*Note de Grimm.*)

* Cette traduction, sous la date de 1766, était de Sellius (qui ne savait peut-être pas le français) et rédigée par Robinet (qui ne savait peut-être pas l'allemand). Il y en a eu depuis une autre par Huber (1781), et une troisième, du même traducteur, revue par Jansen (1790-94 et 1802). On sait que Winckelmann, né en 1718 à Stendal, dans la vieille Marche de Brandebourg, devait mourir deux ans après cette note, assassiné, le 8 juin 1768, à Trieste.

nerfs ? Les cordes des balistes anciennes, qui lançaient des quartiers de rochers à des distances immenses, ne sont en comparaison que des fils d'araignée. Demandez à cet enthousiaste charmant, par quelle voie Glycon, Phidias et les autres sont parvenus à faire des ouvrages si beaux et si parfaits, il vous répondra : « Par le sentiment de la liberté, qui élève l'âme et lui inspire de grandes choses ; par les récompenses de la nation, la considération publique, la vue, l'étude, l'imitation constante de la belle nature, le respect de la postérité, l'ivresse de l'immortalité, le travail assidu, l'heureuse influence des mœurs et du climat, et le génie. » Il n'y a sans doute aucun point de cette réponse qu'on osât contester. Mais faites-lui une seconde question, et demandez-lui s'il vaut mieux étudier l'antique que la nature, sans la connaissance, l'étude et le goût de laquelle les anciens artistes, avec tous les avantages particuliers dont ils ont été favorisés, ne nous auraient pourtant laissé que des ouvrages médiocres : « L'antique, vous dira-t-il sans balancer, l'antique ; » et voilà tout d'un coup l'homme qui a le plus d'esprit, de chaleur et de goût, la nuit, tout au beau milieu du Toboso. Celui qui dédaigne l'antique pour la nature, risque de n'être jamais que petit, faible et mesquin de dessin, de caractère, de draperie et d'expression. Celui qui aura négligé la nature pour l'antique, risquera d'être froid, sans vie, sans aucune de ces vérités cachées et secrètes, qu'on n'aperçoit que dans la nature même. Il me semble qu'il faudrait étudier l'antique pour apprendre à voir la nature.

Les artistes modernes se sont révoltés contre l'étude de l'antique, parce qu'elle leur a été prêchée par des amateurs ; et les littérateurs modernes ont été les défenseurs de l'étude de l'antique, parce qu'elle a été attaquée par des philosophes.

Il me semble, mon ami, que les statuaires tiennent plus à l'antique que les peintres. Serait-ce que les Anciens nous ont laissé quelques belles statues, et que leurs tableaux ne nous sont connus que par les descriptions et le témoignage des littérateurs ? Il y a toute une autre différence entre la plus belle ligne de Pline et le *Gladiateur* d'Agasias.

Il me semble encore qu'il est plus difficile de bien juger de la sculpture que de la peinture ; et cette mienne opinion, si elle est vraie, doit me rendre plus circonspect. Il n'y a presque qu'un homme de l'art qui puisse discerner, en sculpture, une

très-belle chose d'une chose commune. Sans doute l'*Athlète expirant* vous touchera, vous attendrira, peut-être même vous frappera si violemment, que vous ne pourrez ni en séparer ni y attacher vos regards : si toutefois vous aviez à choisir entre cette statue et le *Gladiateur*, dont l'action, belle et vraie certainement, n'est pourtant pas faite pour s'adresser à votre âme, vous feriez rire Pigalle et Falconet, si vous préfériez la première à celle-ci. Une grande figure, seule et toute blanche; cela est si simple. Il y a là si peu de ces données qui pourraient faciliter la comparaison de l'ouvrage de l'art avec celui de nature. La peinture me rappelle, par cent côtés, ce que je vois, ce que j'ai vu. Il n'en est pas ainsi de la sculpture. J'oserai acheter un tableau sur mon goût, sur mon jugement. S'il s'agit d'une statue, je prendrai l'avis de l'artiste.

Vous croyez donc, me direz-vous, la sculpture plus difficile que la peinture?... Je ne dis pas cela. Juger est une chose, et faire est une autre. Voilà le bloc de marbre; la figure y est; il faut l'en tirer. Voilà la toile; elle est plane; c'est là-dessus qu'il faut créer. Il faut que l'image sorte, s'avance, prenne le relief; que je tourne autour; si ce n'est moi, c'est mon œil[1]; il faut qu'elle vive... Mais, ajoutez-vous, peinte ou modelée... D'accord... Et il faut qu'elle vive modelée, sans aucune de ces ressources qui sont sur la palette, et qui donnent la vie... Mais ces ressources même, est-il aisé d'en faire usage? Le sculpteur a tout lorsqu'il a le dessin, l'expression, et la facilité du ciseau. Avec ces moyens, il peut tenter avec succès une figure nue. La peinture exige d'autres choses encore. Quant aux difficultés à vaincre dans les sujets plus composés, il me semble qu'elles s'accroissent en plus grand nombre pour le peintre que pour le sculpteur. L'art de grouper est le même, l'art de draper est le même; mais le clair-obscur, mais l'ordonnance, mais le lieu de la scène, mais les ciels, mais les arbres, mais les eaux, mais les accessoires, mais les fonds, mais la couleur et tous ses accidents? *Sed nostrum non est tantas componere lites*[2].

1. VARIANTE : Moi, si elle est modelée; mon œil, si elle est plane.

2. Naigeon et Brière ont remplacé cette citation libre par la citation exacte :

Non nostrum inter vos tantas componere lites;

VIRGIL. *Bucol.* Eglog. III, v. 108.

qui est prétentieux et dit la pensée de Virgile, et [illegible]

La sculpture est faite, et pour les aveugles, et pour ceux qui voient. La peinture ne s'adresse qu'aux yeux. En revanche, la première a certainement moins d'objets et moins de sujets que la seconde. On peint tout ce qu'on veut. La sévère, grave et chaste sculpture choisit. Elle joue quelquefois autour d'une urne ou d'un vase ; même dans les compositions les plus grandes et les plus pathétiques, on voit en bas-relief des enfants qui folâtrent sur un bassin qui va recevoir le sang humain ; mais c'est encore avec une sorte de dignité qu'elle joue. Elle est sérieuse, même quand elle badine. Elle exagère, sans doute ; peut-être même l'exagération lui convient-elle mieux qu'à la peinture. Le peintre et le sculpteur sont deux poëtes ; mais celui-ci ne charge jamais. La sculpture ne souffre ni le bouffon, ni le burlesque, ni le plaisant, rarement même le comique. Le marbre ne rit pas. Elle s'enivre pourtant avec les faunes et les sylvains ; elle a très-bonne grâce à aider les satyres à remettre le vieux Silène sur sa monture, ou à soutenir les pas chancelants de son disciple. Elle est voluptueuse, mais jamais ordurière. Elle garde encore dans la volupté je ne sais quoi de recherché, de rare, d'exquis, qui m'annonce que son travail est long, pénible, difficile ; et que, s'il est permis de prendre le pinceau pour attacher à la toile une idée frivole qu'on peut créer en un instant et effacer d'un souffle, il n'en est pas ainsi du ciseau, qui, déposant la pensée de l'artiste sur une matière dure, rebelle, et d'une éternelle durée, doit avoir fait un choix réfléchi, original et peu commun. Le crayon est plus libertin que le pinceau, et le pinceau plus libertin que le ciseau. La sculpture suppose un enthousiasme plus opiniâtre et plus profond, plus de cette verve forte et tranquille en apparence, plus de ce feu couvert et secret qui bout au dedans. C'est une muse violente, mais silencieuse et cachée.

Si la sculpture ne souffre point une idée commune, elle ne souffre pas davantage une exécution médiocre. Une légère incorrection de dessin, qu'on daignerait à peine apercevoir dans un tableau, est impardonnable dans une statue. Michel-Ange le savait bien ; où il a désespéré d'être parfait et correct, il a mieux aimé laisser le marbre brut... Mais, direz-vous, cela même prouve que la sculpture ayant moins à faire que la peinture, on en exige plus strictement

qu'on est en droit d'en attendre... Je l'ai pensé comme vous.

De quelques questions que je me suis faites sur la sculpture, la première, c'est : Pourquoi la chaste sculpture est pourtant moins scrupuleuse que la peinture, et montre plus souvent et plus franchement la nudité des sexes?

C'est, je crois, qu'après tout elle ressemble moins que la peinture; c'est que la matière qu'elle emploie est si froide, si réfractaire, si impénétrable; mais surtout c'est que la principale difficulté de son imitation consiste dans le secret d'amollir cette matière dure et froide, d'en faire de la chair douce et molle; d'exprimer les contours des membres du corps humain; de rendre chaudement et avec vérité ses veines, ses muscles, ses articulations, ses reliefs, ses méplats, ses inflexions, ses sinuosités, et qu'un bout de draperie lui épargne des mois entiers de travail et d'étude : c'est que peut-être ses mœurs, plus sauvages et plus innocentes, sont meilleures que celles de la peinture, et qu'elle pense moins au moment présent qu'au temps à venir. Les hommes n'ont pas toujours été vêtus; qui sait s'ils le seront toujours?

La seconde, c'est : Pourquoi la sculpture, tant ancienne que moderne, a dépouillé les femmes de ce voile que la pudeur de la nature et l'âge de puberté jettent sur les parties sexuelles, et l'a laissé aux hommes?

Je vais tâcher d'entasser mes réponses, afin qu'elles se lérobent les unes par les autres. La propreté, l'indisposition ériodique, la chaleur du climat, la commodité du plaisir, la uriosité libertine, et l'usage des courtisanes qui servaient de nodèles dans Athènes et dans Rome; voilà les raisons qui se résenteront les premières à tout homme de sens, et je les crois onnes. Il est simple de ne pas rendre ce que l'on ne trouve as dans son modèle. Mais l'art a peut-être des motifs plus echerchés; il vous fera remarquer la beauté de ce contour, le iarme de ce serpentement, de cette longue, douce et légère nuosité qui part de l'extrémité d'une des aines, et qui s'en va abaissant et se relevant alternativement, jusqu'à ce qu'elle ait teint l'extrémité de l'autre aine; il vous dira que le chemin cette ligne infiniment agréable serait rompu dans son cours ar une touffe interposée; que cette touffe isolée ne se lie à en, et fait tache dans la femme;

cette espèce de vêtement naturel, d'ombre assez épaisse aux mamelles, va s'éclaircissant, à la vérité, sur les flancs et sur les côtés du ventre; mais y subsiste, quoique rare, et va, sans s'interrompre, se rechercher elle-même plus serrée, plus élevée, plus fournie autour des parties naturelles. Il vous montrera ces parties naturelles de l'homme, dépouillées, comme un intestin grêle, un ver, d'une forme déplaisante.

La troisième : Pourquoi les Anciens n'ont jamais drapé leurs figures qu'avec des linges mouillés?

C'est que, quelque peine que l'on se donne pour caractériser en marbre une étoffe, on n'y réussit jamais qu'imparfaitement; qu'une étoffe épaisse et grossière dérobe le nu que la sculpture est plus jalouse encore de prononcer que la peinture; et que, quelle que soit la vérité de ses plis, elle conservera je ne sais quoi de lourd qui, se joignant à la nature de la pierre, fera prendre au tout un faux air de rocher.

La quatrième : Pourquoi le *Laocoon* a la jambe raccourcie plus longue que l'autre?

C'est que, sans cette incorrection hardie de dessin, la figure eût été déplaisante à l'œil; c'est qu'il y a des effets de nature qu'il faut ou pallier ou négliger. J'en apporte un exemple bien commun et bien simple, dans lequel je défie le plus grand artiste de ne pas pécher contre la vérité ou contre la grâce. Je suppose une femme nue assise sur un banc de pierre; quelle que soit la fermeté de ses chairs, certainement le poids de son corps appliquant fortement ses fesses contre la pierre sur laquelle elle est assise, elles boursoufleront désagréablement par les côtés, et formeront par derrière, l'une et l'autre, le plus impertinent bourrelet qu'on puisse imaginer. Et l'arête du banc ne tracera-t-elle pas à ses cuisses, en dessous, une très-profonde et très-vilaine coupure? Que faire donc alors? Il n'y a pas à balancer: il faut ou fermer les yeux à ces effets, et supposer qu'une femme a les fesses aussi dures que la pierre, et que l'élasticité de ses chairs ne peut être vaincue par le poids de son corps, ce qui n'est pas vrai; ou jeter tout autour de la figure quelque draperie qui me dérobe en même temps et l'effet désagréable, et les parties de son corps les plus belles.

La cinquième, c'est : Quel serait l'effet du coloris le plus beau et le plus vrai de la peinture sur une statue?

Mauvais, je pense. 1° Il n'y aurait autour de la statue qu'un seul point où ce coloris serait vrai ; 2° il n'y a rien de si déplaisant que le contraste du vrai mis à côté du faux ; et jamais la vérité de la couleur ne répondra à la vérité de la chose[1]. La chose, c'est la statue, seule, isolée, solide, prête à se mouvoir : c'est comme le beau point d'Hongrie de Roslin, sur des mains de bois ; son beau satin si vrai, sur des figures de mannequin. Creusez l'orbite des yeux à une statue, et remplissez-la d'un œil d'émail ou d'une pierre colorée, et vous verrez si vous en supporterez l'effet. On voit même, par la plupart de leurs bustes, qu'ils ont mieux aimé laisser le globe de l'œil uni et solide que d'y tracer l'iris, et que d'y marquer la prunelle ; laisser imaginer un aveugle, que de montrer un œil crevé : et, n'en déplaise à nos modernes, les Anciens me paraissent en ce point d'un goût plus sévère qu'ils ne l'ont.

La peinture se divise en technique et idéale ; et l'une et l'autre se sous-divise en peinture en portrait, peinture de genre et peinture historique. La sculpture comporte à peu près les mêmes divisions ; et de même qu'il y a des femmes qui peignent la tête, je ne trouverais point étrange qu'on en vît paraître incessamment une qui fît le buste[2]. Le marbre, comme on le sait, n'est que la copie de la terre cuite. Quelques-uns ont pensé que les Anciens travaillaient d'abord le marbre ; mais je crois que ces gens-là n'y ont pas assez réfléchi.

Un jour que Falconet me montrait les morceaux des jeunes

1. Dans tous les arts, l'unité de l'imitation est aussi essentielle que l'unité de l'action ; et confondre ou associer ensemble deux manières d'imiter la nature est une chose barbare et d'un goût détestable. Voilà un principe que les Anciens ont respecté par instinct *, mais que je n'ai jamais lu dans aucune poétique, quoique ce soit un principe essentiel et fondamental. Si vous vous proposez d'imiter la nature en relief et en ronde bosse par le marbre, il ne faut pas l'imiter par la couleur ; si vous l'imitez par la couleur, vous ne lui donnerez point de relief. Si vos personnages chantent, il ne faut pas qu'ils dansent ; s'ils dansent, il ne faut pas qu'ils chantent. Il est barbare aussi de les faire parler et chanter alternativement. Mon cher philosophe, une autre fois, je ferai aussi mes réponses à vos cinq questions. (*Note de Grimm.*

2. L'exemple était tout prêt. Mlle Collot, élève de Falconet, travaillait le marbre de façon à suppléer son maître, comme elle le fit pour la tête de la statue de Pierre le Grand.

* On sait aujourd'hui que les Anciens n'ont pas le moins du monde respecté ce principe, et qu'ils employaient la couleur, dans la décoration extérieure de leurs temples et dans leurs statues, avec aussi peu de scrupule que les sauvages de la Polynésie.

élèves en sculpture, qui avaient concouru pour le prix, et qui me voyait étonné de la vigueur d'expression et de caractère, de la grandeur et de la noblesse de ces ouvrages sortis de dessous les mains d'enfants de dix-neuf à vingt ans : « Attendez-les dans dix ans d'ici, me dit-il, et je vous promets qu'ils ne sauront plus rien de cela. » C'est que les sculpteurs ont besoin plus longtemps encore du modèle que les peintres ; et que, soit paresse, soit avarice ou pauvreté, les uns et les autres ne l'appellent plus passé quarante-cinq ans. C'est que la sculpture exige une simplicité, une naïveté, une rusticité de verve, qu'on ne conserve guère au delà d'un certain âge : et voilà la raison pour laquelle les sculpteurs dégénèrent plus vite que les peintres, à moins que cette rusticité ne leur soit naturelle et de caractère. Pigalle est bourru ; Falconet l'est encore davantage. Ils feront bien jusqu'à la fin de leur vie. Le Moyne[1] est poli, doux, maniéré, honnête ; il est et il restera médiocre.

Le plagiat est aussi possible en sculpture ; mais il est rare qu'il soit ignoré. Il n'est ni aussi facile à pratiquer, ni aussi facile à sauver qu'en peinture. Et puis, allons à nos artistes.

LE MOYNE.

Cet artiste fait bien le portrait ; c'est son seul mérite. Lorsqu'il tente une grande machine, on sent que la tête n'y répond pas. Il a beau se frapper le front ; il n'y a personne. Sa composition est sans grandeur, sans génie, sans verve, sans effet ; ses figures sont insipides, froides, lourdes et maniérées ; c'est comme son caractère, où il ne reste pas la moindre trace de l'homme de nature. Voyez son monument de Bordeaux[2]. Si vous lui ôtez l'imposant de la masse, que devient le reste ? Faites des portraits, monsieur Le Moyne ; mais laissez là les monuments, surtout les monuments funèbres. Tenez, je vous le dis à regret, vous n'avez pas seulement assez d'imagination pour bien coiffer une pleureuse. Jetez les yeux sur le mausolée de Deshays, et vous conviendrez que cette muse vous est inconnue.

1. Le Moyne n'est pas nommé dans l'édition de l'an IV. On y lit : « Si vous rencontrez un sculpteur poli, doux, maniéré, honnête, dites qu'il est et restera médiocre. »
2. C'était une statue équestre de Louis XV.



De sept à huit bustes de Le Moyne, il y en a deux ou trois qu'on peut regarder : celui de la comtesse de Brionne, celui de la marquise de Gléon, et celui de notre ami Garrick.

188. LE PORTRAIT DE MADAME LA MARQUISE DE GLÉON.

La belle tête, mon ami, que celle de madame la marquise de Gléon ! Qu'elle est belle ! elle vit ; elle intéresse ; elle sourit mélancoliquement. On est tenté de s'arrêter, et de lui demander pour qui le bonheur est fait, puisqu'elle n'est pas heureuse. Je ne la connais point, cette femme charmante ; je n'en ai jamais entendu parler, mais je gage qu'elle souffre. C'est bien dommage. Si ce n'est pas une créature admirable d'esprit et de caractère, comme elle l'est d'expression et de figure, renoncez à jamais à la foi des physionomies, et écrivez sur le dos de votre main : *Fronti nulla fides.*

192. LE BUSTE DE GARRICK[1].

Est bien. Ce n'est pas l'enfant Garrick[1], qui baguenaude dans les rues, qui joue, saute, pirouette et gambade dans la chambre ; c'est Roscius commandant à ses yeux, à son front, à ses joues, à sa bouche, à tous les muscles de son visage ; ou plutôt à son âme qui prend la passion qu'il veut, et qui dispose ensuite de toute sa personne, comme vous de vos pieds pour avancer et reculer, de vos mains pour lâcher ou prendre. Il est sur la scène.

187. LE PORTRAIT DE MADAME LA COMTESSE DE BRIONNE.

Mme de Brionne. Eh bien ! mon ami, que voulez-vous que j'en dise ? Mme de Brionne n'est encore qu'une belle préparation. Les grâces et la vie vont éclore ; mais elles n'y sont pas. Elles attendent que l'ouvrage soit fini ; et quand le sera-t-il ? Aux cheveux, le marbre n'est qu'égratigné. Le Moyne a cru que du crayon noir pouvait suppléer au ciseau. Va-t'en voir s'ils viennent. Et puis cette poitrine ; j'en ai vu de nouées, et

1. Dans le rôle du petit pâtissier.

comme celle-là. Monsieur Le Moyne, monsieur Le Moyne, il faut savoir travailler le marbre; et cette pierre réfractaire ne se laisse pas pétrir par les premières mains venues. Si quelqu'un du métier, comme Falconet, voulait être franc, il vous dirait que les yeux sont froids et secs; que, quand on bouche les narines, il faut ouvrir la bouche, sans quoi le buste étouffe; il vous dirait de vos portraits modelés, qu'ils sont plus touchés, plus hardis, mais pas assez finis, quoiqu'ils doivent l'être, parce que la nature l'est; et qu'il faut finir tout ce qui est fait pour être vu de près.

FALCONET.

Voici un homme qui a du génie, et qui a toutes sortes de qualités compatibles et incompatibles avec le génie, quoique ces dernières se soient pourtant rencontrées dans François de Vérulam et dans Pierre Corneille. C'est qu'il a de la finesse, du goût, de l'esprit, de la délicatesse, de la gentillesse et de la grâce tout plein; c'est qu'il est rustre et poli, affable et brusque, tendre et dur; c'est qu'il pétrit la terre et le marbre, et qu'il lit et médite; c'est qu'il est doux et caustique, sérieux et plaisant; c'est qu'il est philosophe, qu'il ne croit rien, et qu'il sait bien pourquoi; c'est qu'il est bon père, et que son fils s'est sauvé de chez lui; c'est qu'il aimait sa maîtresse à la folie et qu'il l'a fait mourir de douleur; qu'il en est devenu triste, sombre, mélancolique; qu'il en a pensé mourir de regret; qu'il y a longtemps qu'il l'a perdue, et qu'il n'en est pas consolé. Ajoutez à cela qu'il n'y a pas d'homme plus jaloux du suffrage de ses contemporains, et plus indifférent sur celui de la postérité. Il porte cette philosophie à un point qui ne se conçoit pas; et cent fois il m'a dit qu'il ne donnerait pas un écu pour assurer une durée éternelle à la plus belle de ses statues[1].

Pigalle, le bon Pigalle, qu'on appelait à Rome le mulet de la sculpture, à force de faire, a su faire la nature, et la faire vraie, chaude et rigoureuse; mais n'a et n'aura, ni lui ni son compère l'abbé Gougenot, l'idéal de Falconet; et Falconet a déjà le faire de Pigalle. Il est bien sûr que vous n'obtiendrez point

1. Voir la correspondance de Diderot avec Falconet à ce sujet.

de Pigalle, ni le *Pygmalion*, ni l'*Alexandre*, ni l'*Amitié* de Falconet; et qu'il n'est pas décidé que celui-ci ne refît le *Mercure* et le *Citoyen* de Pigalle. Au demeurant, ce sont deux grands hommes, et qui, dans quinze ou vingt siècles, lorsqu'on retirera des ruines de la grande ville[1] quelques pieds ou quelques têtes de leurs statues, montreront que nous n'étions pas des enfants, du moins en sculpture. Quand Pigalle vit le *Pygmalion* de Falconet, il dit : « Je voudrais bien l'avoir fait. » Quand le monument de Reims[2] fut exposé au Roule, Falconet, qui n'aimait pas Pigalle, lui dit, après avoir vu et bien vu son ouvrage : « Monsieur Pigalle, je ne vous aime pas, et je crois que vous me le rendez bien : j'ai vu votre *Citoyen*; on peut faire aussi beau, puisque vous l'avez fait; mais je ne crois pas que l'art puisse aller une ligne au delà. Cela n'empêche pas que nous ne demeurions comme nous sommes. » Voilà mon Falconet.

194. LA FIGURE DE FEMME ASSISE[3],

Destinée pour un bosquet de plantes à fleurs d'hiver, est de l'aveu de tous, grands, petits, savants, ignorants, connaisseurs ou non, un chef-d'œuvre de beau caractère, de belle position et de draperie. Cette draperie est une seule et unique pièce d'étoffe qui s'en va prendre les bras, les jambes, le corps, les épaules, le dos, toute la figure, la dessinant, la moulant, la montrant devant, de côté, derrière, d'une manière aussi claire et peut-être plus piquante que si elle était toute nue. Cette draperie n'est pas épaisse; ce n'est pas non plus un voile léger. Elle est d'un corps mitoyen, qui se concilie à merveille avec la légèreté et la fonction de la figure. Son visage est beau. On y voit un intérêt tendre et doux pour les fleurs qu'elle protége,

1. Hélas! elle sera en ruines dans bien moins de temps, peut-être! La Révolution les prépare, ou plutôt les ennemis de la Révolution, qui l'ont rendue aussi funeste à l'espèce humaine qu'elle aurait dû ou pu lui être utile, en la purgeant ou privant à tout jamais de tous les monstres (les *rois* et les *prêtres*) qui l'asservissent). (*Note manuscrite de Naigeon le jeune.*)

2. Ce monument, en l'honneur de Louis XV, détruit en 1793, a été rétabli en 1818. La statue du roi en bronze est de Cartellier. Le *Citoyen* est une des deux figures qui accompagnent le piédestal. — Voir plus loin, dans ce même *Salon*, une note de Grimm à l'article du graveur MOITTE.

3. Pour le roi.



et qu'elle cherche à dérober à la menace du froid, en étendant sur elles un pan de son vêtement. Elle est un peu penchée ; et il est impossible d'imaginer son action faite avec plus de vérité et de grâce. Je relis ma description, et je la trouve calquée sur la figure. Ceux qui cherchent noise à tout lui trouvent le menton un peu trop saillant.

195. SAINT AMBROISE[1].

C'est ce fougueux évêque qui osa fermer les portes de l'église à Théodose, et à qui un certain souverain de par le monde[2], qui, dans la guerre passée, avait une si bonne envie de faire un tour dans la rue des Prêtres, et une certaine souveraine[3] qui vient de débarrasser son clergé de toute cette richesse qui l'empêchait d'être respectable, auraient fait couper la barbe et les oreilles, en lui disant : « Apprenez, monsieur l'abbé, que le temple de votre Dieu est sur mon domaine ; et que, si mon prédécesseur vous a accordé par grâce les trois arpents de terrain qu'il occupe, je puis les reprendre et vous envoyer porter vos autels et votre fanatisme ailleurs. Ce lieu-ci est la maison du père commun des hommes, bons ou méchants ; et j'y veux entrer quand il me plaira. Je ne m'accuse point à vous. Vous n'en savez pas assez pour me conseiller sur ma conduite, quand je daignerais vous consulter ; et de quel front vous immiscez-vous d'en juger ? » Mais le plat empereur ne parla pas ainsi, et l'évêque savait bien à qui il avait affaire. Le statuaire nous l'a montré dans le moment de son insolente apostrophe. Il a le bras étendu, le front de la réprimande et de la sévérité. Il parle. La tête est d'humeur ; mais je la crois un peu petite ; la draperie, grande, large, bien traitée, pittoresquement relevée par devant, dessinant à merveille le bras gauche qu'elle couvre, et sous lequel j'imagine que l'évêque tient son bréviaire ou ses homélies. Si le volume en paraît énorme, c'est la faute du costume et non de l'artiste. Je pense bien qu'il se serait plu davantage à nous montrer un prophète juif ou quelque prêtre idolâtre, dont un bout du vêtement serait venu se répandre sur

1. Modèle de 4 pieds 6 pouces de haut.
2. Le roi de Prusse, Frédéric. (Br.)
3. L'impératrice Catherine. (Br.)

la tête, après avoir parcouru et moulé tout le corps. Du reste, on peut tirer parti de tout; et Falconet l'a prouvé par son *Saint Ambroise*, qui n'est pas occupé, comme on a coutume de nous montrer ses pareils, à ramener sa chape sous son bras, et à nous rappeler le geste familier de Pantalon.

195. ALEXANDRE CÉDANT CAMPASPE, UNE DE SES CONCUBINES, AU PEINTRE APELLE[1].

Il faut que je décrive ce bas-relief, parce qu'il est beau; et que, sans l'avoir bien présent, il serait difficile d'entendre mes observations.

A droite, le peintre a quitté son chevalet, sur lequel on voit l'ébauche de Campaspe. Il a un genou en terre; il est surpris et pénétré de la faveur du souverain. Cette figure de ronde bosse correspond au chevalet qui est de bas-relief.

Alexandre est à côté de Campaspe, sur le fond, debout, un peu avancé vers Apelle; il paraît offrir au peintre ce beau modèle. Il tient de sa main gauche sa concubine par le poignet; son autre bras est posé sur les épaules de Campaspe. C'est l'action d'un homme qui l'envoie à celui qui l'a désirée.

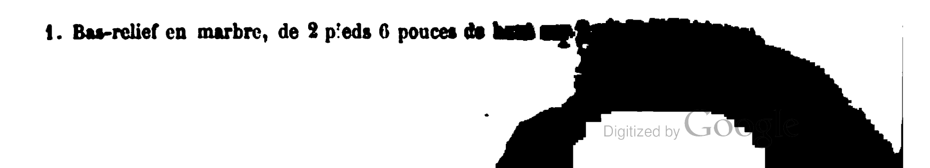
Campaspe est assise sur un siége couvert de quelque draperie. Elle a les yeux baissés. Elle a derrière elle un coussin. Cette figure est de ronde bosse; et elle correspond en partie à l'Alexandre qui est de bas-relief, et à deux soldats placés derrière elle, qui sont aussi de bas-relief.

L'Apelle de ce bas-relief paraît être une réminiscence du *Pygmalion* d'il y a deux ans. Le trait qu'il a tracé sur la toile devait être léger comme un fil d'araignée et il est grossier.

L'Alexandre est de toute beauté; la bonté et la noblesse sont peintes sur son visage; mais c'est la bonté qui domine, peut-être un peu trop. Du reste, on ne pensera jamais une action plus vraie, une position plus simple et une draperie plus noble. Ce large manteau, jeté sur ses épaules, fait à ravir.

Il est d'un homme d'esprit d'avoir fait baisser les yeux à Campaspe. Gaie, elle aurait blessé la vanité d'Alexandre, qu'elle aurait quitté sans peine. Triste, elle aurait mortifié le peintre.

1. Bas-relief en marbre, de 2 pieds 6 pouces de



Mais il y a tant d'innocence et de simplicité dans le caractère de sa tête, que si vous placez un voile au-dessus de sa gorge et que, ce voile tombant jusqu'au bout de ses pieds, tous ses appas nus vous soient dérobés, de manière que vous n'aperceviez plus que la tête, vous prendrez une concubine pour une jeune fille bien élevée, qui ignore ce que c'est qu'un homme et qui se résigne à la volonté de son père, qui lui donne l'artiste que voilà pour époux. Ce caractère de tête est faux. C'est encore une réminiscence, mais bien déplacée, du *Pygmalion*. Falconet, mon ami, vous avez oublié l'état de cette femme: vous n'avez pas pensé qu'elle avait couché avec Alexandre, et qu'elle a connu le plaisir avec lui, et peut-être avec d'autres avant lui. Si vous eussiez donné des traits un peu plus larges à votre Campaspe, ç'aurait été une femme; et tout eût été bien.

Mais dites-moi, je vous prie, que font là, derrière, ces deux vieux légionnaires? Est-ce qu'Alexandre, qui n'ignorait pas que sa concubine était exposée toute nue aux regards d'un peintre, s'est fait accompagner chez elle? Allons, mon ami, chassez-moi ces deux soldats déplacés à tous égards. Je vous proteste qu'ils n'y étaient pas, et que la scène s'est passée entre trois personnes, Alexandre, Apelle et Campaspe... Et la loi du bas-relief? me direz-vous... Et la loi du sens commun? vous répondrai-je... Et sur quoi sera projeté ma Campaspe, qui est de ronde bosse?... Eh bien, mon ami, sur deux femmes que vous mettrez à la place de ces deux tristes Macédoniens; ces deux femmes, suivantes de Campaspe, seront plus décentes et plus intéressantes. D'ailleurs elles étaient dans l'appartement de Campaspe avant l'arrivée d'Alexandre; car je ne me persuaderai jamais qu'une femme seule s'expose toute nue aux regards d'un artiste. Mais voyez le joli caractère que vous donnerez à ces suivantes! Elles se seront retirées quand le souverain a paru; témoins de sa générosité, comment pensez-vous qu'elles en seront affectées? C'est un groupe de bas-relief charmant à faire.

Votre Apelle est un peu grossièrement vêtu. Un peintre n'est pas un ouvrier comme un statuaire. Il est maigre, cela me convient; ceux en qui brûle le tison de Prométhée, en sont consumés. Mais pourquoi m'avoir moutonné sa tête? Le génie est, ce

me semble, autrement peigné que cela. Et cette Campaspe, qui savait dès la veille qu'on devait la peindre, aurait bien dû penser de son côté à faire une autre toilette de tête. Sa coiffure est aussi par trop négligée. Pour ces chairs-là, elles sont belles, assurément; mais ce n'est pourtant pas encore la mollesse de la statue de *Pygmalion*; et lorsque Vien disait que pour le coup vous aviez prouvé que la sculpture l'emportait sur la peinture[1], il n'avait pas tout à fait tort.

Falconet a établi sur le bas-relief une règle qui me paraît sensée, mais qui met de dures entraves à l'artiste; il dit : Le fond du marbre, c'est le ciel; donc il ne doit jamais porter d'ombre. Mais comment les ombres ne seront-elles pas portées sur un ciel qui touche aux figures? Comment? le voici. Si vous introduisez dans votre composition une figure qui soit de ronde bosse, qu'il y ait immédiatement derrière elle un objet qui reçoive son ombre[2]. Mais que deviendra l'ombre de cet objet? Rien; il n'aura point d'ombre, si vous le faites de bas-relief. Alors il sera sur votre marbre, comme les objets qui sont éloignés, et qui semblent tenir au ciel. On ne cherche pas l'ombre d'un corps dont on ne voit que la moitié... Mais Falconet se conforme-t-il à sa loi?... Très-scrupuleusement... Et quel avantage en tire-t-il?... Celui de réduire le bas-relief à la vérité du tableau, et d'en lier toutes les parties. Voilà ce qui lui a fait introduire ses deux soldats dans celui dont il s'agit ici. Il lui

1. Mot très-fin, pour exprimer que le groupe de *Pygmalion*, exposé au Salon précédent, et qui est un sujet de sculpture, était très-supérieur au bas-relief d'*Apelle et Campaspe*, qui est un sujet de peinture. Ce groupe de *Pygmalion* était certainement une jolie chose; cependant la figure du statuaire était, à mon sens, assez commune, et celle de la statue charmante, mais maniérée. Il y a d'ailleurs, dans ce sujet, je ne sais quoi de faux, au moins lorsqu'il s'agit de le traiter en marbre. Comment exprimer que la statue se change en figure humaine? En donnant à sa tête la vie et la pensée, et à tout son corps le sentiment de la chair, n'est-il pas vrai? Mais une belle statue a tout cela, quoiqu'elle reste de marbre; et si celle de Pygmalion n'avait pas eu ce caractère divin de pensée et de vie, ce statuaire n'en serait pas devenu amoureux fou. Le miracle qui combla l'artiste de joie et de surprise consistait donc dans la métamorphose de ces beaux muscles de pierre en muscles de chair véritable. Or, comment exprimer cette métamorphose en marbre et par le ciseau? (*Note de Grimm.*)

2. C'est aux grands artistes et aux véritables connaisseurs à prononcer sur les avantages et les inconvénients de cette pratique. Il ne m'est pas non plus démontré que, dans un sujet de bas-relief, il faille mettre des figures de ronde bosse, ou, si vous voulez, qu'il faille les y souffrir. (*Note de Grimm.*)



fallait des objets qui reçussent l'ombre de Campaspe qu'il a faite de ronde bosse; mais deux suivantes lui auraient également servi, et auraient été mieux imaginées.

197. LA DOUCE MÉLANCOLIE[1].

. C'est une figure mal nommée; c'est la Mélancolie. Imaginez une jeune fille debout, le coude appuyé sur une colonne, et tenant dans sa main une colombe; elle la regarde. Comme elle la regarde! comme une pauvre recluse regarderait au travers des barreaux de sa cellule deux amants tendres et passionnés. Son bras droit pend bien, et bien négligemment; seulement il est un peu rond. On accuse aussi la draperie de manquer de légèreté par en bas, vers les jambes. A la bonne heure; mais on n'y reconnaît pas moins l'homme qui possède les physionomies des passions les plus difficiles à rendre.

198. L'AMITIÉ[2].

Convenez, mon ami, que si l'on avait exhumé ce morceau, on en ferait le désespoir des modernes. C'est une figure debout, qui tient un cœur entre ses deux mains; c'est le sien, qu'elle tremble d'offrir; c'est un morceau plein d'âme et de sentiment: on se sent toucher, attendrir, en le regardant; ce visage invite, de la manière la plus énergique, la plus douce et la plus modeste, à accepter son présent. Elle serait si fâchée, cette jeune enfant, s'il était refusé! La tête est d'un caractère tout à fait rare; je ne me trompe pas, il y a dans cette tête je ne sais quoi d'enthousiastique et de sacré, qu'on n'a point encore connu. C'est la sensibilité, la candeur, l'innocence, la timidité, la circonspection, fondues ensemble. Cette bouche entr'ouverte, ces bras tendus, ce corps un peu penché, sont d'une expression indicible. Le cœur lui bat; elle craint, elle espère. Je jure que la fille de Greuze, qui pleure son serin, est à cent lieues de ce pathétique. Que cela est beau et neuf! Et c'est un faquin de libraire qui s'est procuré la terre cuite[3]! Qu'est-ce que cela fait

1. Figure de marbre d'environ 3 pieds de hauteur.
2. Figure de marbre d'environ 3 pieds de hauteur.
3. L'imprimeur Prault. Vendue 500 livres à sa vente en 1780.

dans la boutique d'un libraire? Les bras et les mains sont on ne peut mieux modelés. La tête est singulièrement coiffée; c'est à cette coiffure, qui a quelque chose de ceux qui servent dans les temples, que la figure doit en partie son caractère sacré. On trouve l'idée du cœur petite, symbolique et mesquine. Je trouve, moi, qu'il ne lui manque que l'antiquité de la mythologie, et la sanction du paganisme. Accordez-lui ce sceau, et vous n'aurez plus rien à dire. On trouve les jambes un peu lourdes; je sais ce que c'est. Le statuaire ayant fait le haut de sa figure tant soit peu long, s'est trouvé dans la nécessité ou de passer par-dessus les règles des proportions en faisant les jambes grêles, ou de faire le bas de sa figure tant soit peu court; il a pris ce dernier parti.

Je viens de juger Falconet avec la dernière sévérité, au poids du sanctuaire. A présent j'ajouterai qu'avec les défauts du plus faible de ses morceaux, il n'y a pas un artiste à l'Académie qui ne fût vain de l'avoir fait.

199-200-201. VASSÉ.

Cet artiste n'est pas brillant cette fois-ci. Son *Portrait de Passerat*[1] assez bien modelé. Je fais peu de cas de sa *Tête d'enfant*. Et sa *Comédie?* Drapée maigre, d'après un petit mannequin arrangé avec des épingles, sans grâce; du reste, gaie, spirituelle, d'un rire faux, qu'il fallait fin.

PAJOU.

202. LE PORTRAIT DU MARÉCHAL DE CLERMONT-TONNERRE.

Je me souviens d'un autre portrait de ce maréchal, peint par ved, ne vous le rappelez-vous pas? Il était placé au-dessus de escalier. Le militaire y était en buffle[2], debout près de sa nte, l'air noble et fier. Pajou, lui, l'a fait innocent et bête.

1. Buste en marbre, de la suite des hommes illustres, dont M. Grosley fait prént à l'hôtel de ville de Troyes. (*Note du livret.*)
2. Voyez le *Salon de 1759*.

. 204. PORTRAIT DE M. DE LA LIVE.

Ce *M. de la Live,* qui est à côté, est froid et plat comme lui. Vous prendrez cela comme il vous plaira; cela ne peut manquer d'être vrai[1]. Mais, dites-vous, est-ce que la tête ne vous paraît pas ressemblante? — Elle est sans finesse. — Mais tant mieux. — Oui, mais j'entends sans finesse de ciseau.

207. MODÈLE DE SAINT FRANÇOIS DE SALES.

Le modèle de *saint François de Sales*[2] est lourd et maussade. Par l'esquisse, jugez de ce que cela deviendra à l'exécution; car, je vous le répète, mon ami, le marbre n'est jamais qu'une copie. L'artiste jette son feu sur la terre; puis, quand il en est à la pierre, l'ennui et le froid le gagnent; ce froid et cet ennui s'attachent au ciseau, et pénètrent le marbre, à moins que le statuaire n'ait une chaleur inextinguible, comme le vieux poëte l'a dit de ses dieux.

210. LE BÉNITIER.

Pauvre de forme; et les enfants qui le soutiennent, ni touchés, ni groupés.

208. LA BACCHANTE, QUI TIENT LE PETIT BACCHUS[3].

Misérable, misérable; la femme et l'enfant mal groupés: avec cela le moins mauvais de tous...

211. LE TOMBEAU.

Dessin.

Monsieur Pajou, mettez-y donc l'air sépulcral et lugubre, si vous voulez que j'en dise du bien.

1. « C'est-à-dire que M. de La Live était un plat..., je l'avoue. » (*Note manuscrite de Naigeon le jeune.*) — Il s'agit de M. de La Live de Jully.

2. Qui devait être exécuté en grand pour l'église Saint-Roch.

3. Modèle de 2 pieds, qui devait être exécuté de grandeur naturelle pour M. le marquis de Voyer.

211. LA LEÇON ANATOMIQUE.

Dessin.

Cela une leçon anatomique? c'est un banquet romain. Otez ce cadavre; mettez à sa place un grand turbot; et ce sera une estampe toute prête pour la première édition de Juvénal.

212. ADAM[1].

Abominable, exécrable Adam! Je ne parle pas du plus ancien des sots maris; mais d'un sculpteur de son nom, qui nous donne un des Pères du désert, qui prie sur le bout d'une roche, pour Polyphème; je ne sais quelle petite bête légère et frisée pour un des moutons à longue laine du Cyclope, et un sac de noix pour un Ulysse.

CAFFIERI.

Que diable voulez-vous que je vous dise de Caffieri? qu'il a fait les *bustes de Lulli* et de *Rameau*[2], que la célébrité de ces deux noms a fait regarder.

213. UN TRITON.

Placez-moi devant ce *Triton*[3] un diacre qui lui étende son étole sur la tête, et vous aurez un démoniaque tout prêt à rendre le diable.

1. Polyphème fait sortir son troupeau de sa caverne; et, tenant son bélier qui avait coutume de marcher à la tête, et qu'il est étonné de trouver le dernier, prie Neptune son père de ne point souffrir que le marchand qui l'a aveuglé lui échappe. Ce marchand est Ulysse, qui se sauve de la caverne en se tenant attaché sous le ventre du bélier. (*Note du livret,* placée jusqu'ici dans le texte.)

2. Ce buste de Lulli se voit au foyer du Théâtre-Français, et celui de Rameau au foyer de l'Académie royale de Musique. (Br.) — Le buste de Lulli est moulé sur le bronze qui est sur son tombeau, dans l'église des Petits-Pères de la place des Victoires. (*Note du livret.*)

CHALLE.

Celui-ci vient de mourir; Dieu soit loué! cela console un peu de Bouchardon[1].

218. LE BUSTE DE M. FLONCEL, CENSEUR ROYAL,

Est ébauché; encore ne l'est-il pas spirituellement.

219. DEUX FIGURES COUCHÉES, DONT LES SUJETS SONT LE FEU ET L'EAU[2].

Concevez-vous qu'un homme soit perclus de goût au point de coucher sur le ventre une figure qui a des tétons, et de lui couvrir les fesses? Eh! stupide, que veux-tu donc que je voie? Mais il faut voir encore comment il vous les a couvertes. C'est un petit bout de draperie tortillée, imitant parfaitement le bourrelet d'une chemise relevée, précisément comme une femme de chambre le voit le matin à sa maîtresse.

D'HUÈZ.

221. SAINT AUGUSTIN[3].

J'ai entendu un artiste qui disait, en passant devant le *Saint Augustin* de d'Huèz: « Mon Dieu, que les sculpteurs sont bêtes! » Cette exclamation indiscrète me frappa; je m'arrêtai; je regardai; et au lieu d'un saint, je vis la tête hideuse d'un sapajou embarrassé dans une chasuble d'évêque.

1. Bouchardon était mort en 1762. On trouvera dans les *Miscellanea artistiques* un article de Diderot à l'occasion de cette mort.

2. Figures de marbre de 2 pieds 4 pouces, tirées du cabinet de M. de La Live de Jully.

3. Modèle de 3 pieds 6 pouces. Devait être exécuté en grand pour l'église Saint-Roch.

MIGNOT.

222. BAS-RELIEF D'UNE NAÏADE VUE PAR LE DOS[1].

Dos de femme charmant; caractère fluide et coulant, dessin pur, simple et facile.

BRIDAN[2].

223. SAINT BARTHÉLEMY SUR LE POINT D'ÊTRE ÉCORCHÉ[3].

Il a un genou en terre; ses bras sont levés vers le ciel. Il prie sans frayeur, sans émotion. Il offre ses souffrances et sa vie sans regret. Le bourreau a le dos tourné; il a saisi le bras gauche du saint; il l'a serré d'une corde; et il attache cette corde au haut d'un chevalet. Il a bien l'air de son état. Ce couteau qu'il tient dans sa bouche fait frémir. C'est une idée belle comme du Carrache. A cela près, le groupe est très-beau; les formes sont grandes, le dessin correct, les muscles prononcés, justes, et tous les détails bien étudiés.

Je vous ai dit que ce couteau que le bourreau tient dans sa bouche fait frémir; et cela est vrai. Je connais pourtant une idée de peintre plus forte et plus atroce[4]; c'est un vieux prêtre qui aiguise son couteau contre la pierre de l'autel, en attendant que sa victime lui soit livrée. Je ne sais si elle n'est pas de Deshays.

1. Exécuté en pierre, de grandeur naturelle, à la fontaine des Haudriettes, au Marais.

2. Charles-Antoine Bridan, né à Ravières, en Bourgogne, en 1730, mort en 1805.

3. Groupe en plâtre de 3 pieds de haut.

4. J'en connais une troisième, tout aussi belle que celle du Carrache, pillée par Bridan, et celle de Deshays. C'est un boucher suivi de l'agneau qu'il va égorger. Tandis que, de la main droite, il attache le croc auquel il va suspendre sa victime, celle-ci lui lèche la main gauche qui est pendante, et qui tient le couteau meurtrier. Vous prétendez, mon cher philosophe, avoir vu ce touchant tableau de vos yeux en passant par la rue des Boucheries de votre quartier, et moi, je vous soutiens que vous ne l'avez jamais vu que dans votre tête. Il n'en est pas moins beau pour cela, et j'aurais mauvaise opinion d'un peintre à qui cette idée serait venue, et qui n'en saurait pas faire un tableau pathétique. (*Note de Grimm.*)



BERRUER[1].

224. CLÉOBIS ET BITON[2].

Voici un beau, un très-beau morceau ! D'abord rien de plus touchant que l'action de deux enfants qui, au défaut de bœufs. s'attellent au chariot de leur mère, et la traînent eux-mêmes au temple de Junon où elle devait sacrifier. Les Anciens récompensaient, éternisaient ces actions. Ah ! si j'avais cette voix qui se fait entendre des temps présents et à venir, comme je célébrerais celle qui vient de se passer sous mes yeux ! Je vais vous dire cela ; vous n'en serez pas moins touché du bas-relief. Les libraires de l'*Encyclopédie* récompensent le domestique du chevalier de Jaucourt[3] d'une somme assez honnête, pour douze ou quinze années de courses relatives à cet ouvrage. Ce domestique, de lui-même, à l'insu de son maître, pense que le mien n'a rien eu ; qu'il a plus fatigué que lui, et il vient lui offrir la moitié de sa récompense. Je n'y entends rien, ou cette justice est au-dessus de la piété filiale. Quoi qu'il en soit, revenons à notre bas-relief.

La mère est assise sur le char ; elle a sur un de ses genoux un vase de sacrifice ; ses deux mains sont posées sur le haut du vase. Son caractère est simple, l'attitude vraie, et la draperie bien entendue. Cela a une odeur d'antiquité qui plaît. Le char est solide et de belle forme. Les deux enfants sont nus, dans le goût sacré du bas-relief, et tirant bien. Mais il faut tout dire ; la mère paraît un peu jeune pour d'aussi grands enfants : il fallait là une matrone vénérable par son âge, d'un caractère de tête touchant. Celui des enfants qui est sur le plan de devant a la jambe gauche pleine de vérités de nature, mais l'autre est cassée au-dessous du genou. La tête de l'autre enfant est mal dessinée. Prenez-le par le nez ; mettez-le de face, et vous verrez que son oreille. faisant autant de chemin que son nez, se trouvera derrière sa

1. Pierre-François Berruer (Paris, 1733-1797) était agréé de l'Académie depuis 1764.

2. Bas-relief en marbre de 2 pieds 4 pouces de largeur sur 1 pied 8 pouces de hauteur.

3. L'un des collaborateurs les plus actifs de Diderot.

tête. Et puis, ils ont tous deux la physionomie de nos anges. Du reste, ce jeune homme sait amollir et vivifier le marbre. C'est son morceau de réception. Qu'il soit reçu bien vite. Monsieur Phlipot, ouvrez les deux battants.

225. UN VASE DE MARBRE, ORNÉ D'UN BAS-RELIEF D'ENFANTS QUI JOUENT AVEC UN CEP DE VIGNE.

Petit chef-d'œuvre; enfants groupés à ravir, bien larges, jouant bien; un marbre bien mou, bien pétri; le bas-relief bien entendu; et le vase d'une forme! Ce cerceau de marbre blanc qui porte la sculpture est du meilleur effet.

226. PROJET D'UN TOMBEAU.

Un tombeau qui a le caractère lugubre, c'est celui-ci. Figures bien pathétiques, l'une triste et muette, l'autre agissante et parlante. La première est la Pureté, qui pare une urne cinéraire d'une guirlande; l'autre est l'Amitié, qui s'abandonne à sa douleur. Belle draperie, bien poétique, beaux caractères de têtes, belle pensée.

Il y a du même artiste d'autres *Projets de Tombeau*, mais il ne sont pas aussi heureux.

Vous voilà tiré des sculpteurs, et moi aussi. Vous voyez, mon ami, que cent morceaux de sculpture s'expédient à moins de frais que cinq ou six tableaux. Ce sont les ouvrages de sculpture qui transmettent à la postérité les progrès des beaux-arts chez une nation. Le temps anéantit tous les tableaux; la terre conserve les débris du marbre et du bronze. Que nous reste-t-il d'Apelle? rien. Mais, puisque son pinceau égalait les sublimes ciseaux de son temps, l'*Hercule Farnèse*, l'*Apollon du Belvédère*, la *Vénus de Médicis*, le *Gladiateur*, le *Faune*, le *Laocoon*, l'*Athlète expirant* témoignent aujourd'hui de son talent.

Nous avons perdu cette année un habile statuaire; c'est René-Michel Slodtz[1]. Il naquit à Paris, en 1705. Il gagne le prix de l'Académie à vingt-un ans; il part pour Rome; il s'y instruit; il s'y distingue. Je n'ai vu de lui que son *buste d'Iphigé-*

1. Plus connu sous le nom de Michel-Ange Slodtz.



nie et son *Mausolée de Languet*, curé de Saint-Sulpice [1], le plus grand charlatan de son état et de son siècle. La tête en est de toute beauté, et le marbre demande sublimement à Dieu pardon de toutes les friponneries de l'homme. Je ne connais point de scélérat à qui il ne pût inspirer quelque confiance en la miséricorde infinie. Cependant l'Iphigénie l'emporte encore sur ce morceau. Tout y est, et la noblesse de caractère, et le choix des formes, et leur pureté, et la netteté du travail, et l'excellence du goût. Cela est à compter parmi les précieux ouvrages de l'art. Slodtz revint à Paris en 1747. Le petit Coypel, alors premier peintre du roi et dont M. de Tournehem, oncle de Mme de Pompadour, et directeur de l'Académie, était embéguiné, le reçut froidement; et l'artiste resta sans travail. Bonne leçon pour les souverains! S'ils mettent à la tête des arts une espèce, c'est du dégoût qu'ils assurent aux hommes rares, et de la protection aux espèces. Le ciseau tombe des mains de Slodtz, et le voilà livré à la décoration théâtrale, aux catafalques, aux feux d'artifice, et à toutes les puérilités des *menus*. Mais quel est sur l'homme l'effet de son talent ravalé? le chagrin, la mélancolie, la bile épanchée dans le sang, et la mort, comme il arriva à Slodtz en 1764. Son sort rappelle celui du Puget [2]. On vante de Slodtz le *Tombeau du marquis Capponi*, à Florence; une *Tête de Calchas*, et les *Bas-reliefs* du portail de Saint-Sulpice. Il avait su se garantir de l'exactitude froide et de la simplicité affectée, les deux défauts où l'on tombe par une imitation servile de l'antique. Il était entraîné à la manière souple et gracieuse, jusqu'à sacrifier quelquefois la correction du dessin. Il savait travailler le marbre; et on lui accorde peu d'égaux dans l'art de bien draper. Du reste, homme de bien, avec le sceau de l'habile homme, sans jalousie.

En écrivant ce court éloge de Slodtz, je me suis rappelé un fait, qu'il faut que je consigne dans vos fastes. C'était autrefois l'usage de présenter au monarque les morceaux de sculpture des jeunes élèves qui concouraient pour le prix, la pension et l'école de Rome. Un élève de Bouchardon osa lutter contre son

1. Le monument se trouve encore dans cette église.

2. Pour la statue équestre de Louis XIV, que la ville de Marseille voulait ériger à ce prince. Elle fut d'abord demandée au Puget, mais on donna la préférence à un sculpteur médiocre nommé Clérion, qui offrit de la faire à plus bas prix. (Br.

maître, et faire la statue équestre de Louis XV. Ce morceau fut porté à Versailles avec les autres. Le monarque, frappé de la beauté de celui-ci, s'adressant à ses courtisans, leur dit : « Il me semble que j'ai bonne grâce à cheval. » Il n'en fallut pas davantage pour perdre le jeune homme. On le força de briser lui-même son ouvrage, et l'usage d'exposer aux yeux du souverain les morceaux des élèves fut aboli[1]. Sur quoi, mon ami, réfléchissez à votre aise, tandis que je vais vous préparer l'article des graveurs.

LES GRAVEURS.

Si vous pensez, mon ami, que, parmi cette multitude innombrable d'hommes qui tracent des caractères alphabétiques sur le papier, il n'y en a pas un qui n'ait sa manière d'écrire, assez différente d'un autre, pour qu'un expert qui sait son métier n'en puisse attester par serment et former la sentence du juge[2],

1. Ce récit est de tout point authentique, quoique Naigeon le jeune, s'appuyant sur le caractère bienveillant et l'honnêteté de Bouchardon, ait cru devoir le révoquer en doute, dans une des notes manuscrites dont nous avons fait quelquefois usage. Il est confirmé par les renseignements contenus dans une *Notice historique sur Laurent Guyard*, sculpteur chaumontois, extraite des *Mémoires de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Haute-Marne*, rédigée par M. Varney et lue en 1814 (Chaumont, 1860, in-8°). Le jeune élève de Bouchardon, qui avait débuté comme apprenti d'un maréchal ferrant à Langres, avait fait, en 1754, un modèle en ronde bosse du *Roi, à cheval, vêtu à la gauloise*. Ce modèle, exposé avec les autres ouvrages des six pensionnaires de l'École des élèves protégés, avait attiré l'attention du roi. Sur l'expression de sa satisfaction, Mme de Pompadour voulut l'engager à confier à Guyard l'exécution du monument projeté ; mais Guyard lui-même contribua à faire rendre justice à son maître qui continua le travail commencé, mais conserva toujours une certaine rancune contre son élève. Quant à l'Académie, qui voyait dans l'École une rivale, elle ne cessa de faire tous ses efforts pour lui nuire. Voir : *l'École royale des élèves protégés* ; par Louis Courajod. Paris, Dumoulin, 1874, in-8°.

2. Vous prenez mal votre temps, mon cher philosophe, pour me faire croire à la science des écrivains experts et à l'infaillibilité de leurs décisions. L'année passée, je vous aurais peut-être accordé tout ce que vous m'auriez dit là-dessus, et j'aurais fait comme ces sauvages qui, quand ils ont une fois pris leur missionnaire en affection, se font volontiers chrétiens pour lui faire plaisir. Ils trouvent que cela



vous ne serez pas surpris qu'il n'y ait pas un graveur qui n'ait un burin et un faire qui lui soient propres ; et vous ne le serez pas davantage que Mariette reconnaisse tous ces burins et faires particuliers, lorsque vous saurez que Le Blanc, Le Bel[1], ou tel autre joaillier du quai des Orfévres, a si bien dans sa tête toutes les pierres de quelque importance qu'il a vues dans le commerce, qu'on chercherait vainement à les déguiser à son œil expérimenté, en les faisant repasser sur la meule du lapidaire.

Il y aurait un moyen de se connaître assez promptement en gravure : ce serait de se composer un portefeuille d'estampes choisies pour cette étude. Et ne croyez pas qu'il en fallût beaucoup : le seul *Portrait du maréchal d'Harcourt*, qu'on appelle le *Cadet à la perle*, vous apprendrait comment on traite la plume, la chair, les cheveux, le buffle, la soie, la broderie, le linge, le drap, le métal et le bois. Ce morceau est de Masson, et il est d'un burin hardi. Ajoutez-y les *Pèlerins d'Emmaüs*, qu'on appelle la *Nappe ;* ramassez quelques morceaux d'Edelinck, de Visscher, de Gérard Audran ; n'omettez pas surtout *la Vérité portée par le Temps*, de ce dernier. Ayez pour les petits sujets quelques estampes de Callot et de La Belle ; ce dernier est riche

est si indifférent, qu'il faudrait avoir l'humeur peu obligeante pour résister à ses prières. Mais, en cette année 1766, il m'est impossible de vous rien accorder sur cette prétendue science des écrivains experts. J'ai eu l'occasion de réfléchir sur la méthode de ces gens-là et d'examiner la solidité de leurs prétentions d'après les principes d'un de leurs membres appelé Vallain ; et je vous jure que j'aimerais mieux mourir que d'asseoir, en qualité de juge, la moindre décision en conséquence d'une science aussi arbitraire et aussi conjecturale. Comptez que la jurisprudence d'un peuple est très-barbare lorsqu'elle s'étaie de telles autorités. Cela n'empêche pas que Mariette ne puisse reconnaître le burin de tous les graveurs de Paris et même de l'Europe ; mettez-en mille, vingt mille, si vous voulez : quelle comparaison avec tous ces milliards d'hommes qui savent tracer des caractères alphabétiques ? Leur multitude innombrable rend les combinaisons infinies, et tout homme qui assure que deux écritures ne peuvent être parfaitement semblables me paraît un fou bien téméraire. Ajoutez à la considération du nombre des combinaisons borné par le nombre des graveurs, que communément ils n'ont nul intérêt à déguiser leur manière, et qu'au contraire, dans tous les cas où les experts sont consultés, il y a presque toujours eu intérêt de contrefaire ou de déguiser l'écriture dont ils doivent juger, et vous achèverez de vous convaincre qu'il est impossible de conclure d'un de ces procédés à l'autre. Je vous passerais plus aisément la comparaison du style d'un auteur avec le burin d'un artiste, et je nommerais bien quatre ou cinq écrivains célèbres dont je me ferais fort de reconnaître la manière, quelque peine qu'ils prissent pour la déguiser ; encore serais-je bien fâché d'asseoir sur mon opinion une décision judiciaire. (*Note de Grimm.*)

1. VARIANTE : Jacquemin Lempereur.

et chaud : et puis exercez vos yeux. En attendant que votre portefeuille soit formé, je vais vous ébaucher les premiers linéaments de l'art.

On grave sur les métaux, sur le bois, sur la pierre, sur quelques substances animales, sur le verre, en creux et en relief.

Sculpter, c'est dessiner avec l'ébauchoir et le ciseau ; graver, c'est dessiner, soit avec le burin, soit avec le touret; ciseler, c'est dessiner avec le mattoir et les ciselets. Le dessin est la base d'un grand nombre d'arts, et il est assez commun de dessiner facilement avec quelques-uns de ces instruments, et de s'en acquitter médiocrement avec le crayon. Toutes ces manières de dessiner font le sculpteur, le modeleur, le graveur en taille-douce, le graveur en bois, le graveur en pierres fines, le graveur en médailles, en cachets, et le ciseleur. Il ne s'agit ici que du graveur en taille-douce, du traducteur du peintre.

Le graveur en taille-douce est proprement un prosateur qui se propose de rendre un poëte d'une langue dans une autre. La couleur disparaît. La vérité, le dessin, la composition, les caractères, l'expression, restent.

Il est bien singulier et bien fâcheux que les Grecs, qui avaient la gravure en pierre fine, n'aient pas songé à la gravure en cuivre[1]. Ils avaient des cachets qu'ils imprimaient sur la cire ; et il ne leur vint point en pensée d'étendre cette invention. Songez qu'elle nous aurait conservé les chefs-d'œuvre en peinture des grands maîtres de l'antiquité. Deux découvertes qui se touchent dans l'esprit humain sont quelquefois séparées par des siècles.

Les tableaux sont tous destinés à périr. Le froid, le chaud, l'air et les vers en ont déjà beaucoup détruit. C'est à la gravure à sauver ce qui peut en être conservé. Les peintres, s'ils étaient

1. Je crois que l'invention de la gravure en cuivre tenait moins à la gravure en pierre fine qu'à l'invention du papier, qui manquait aux Anciens, car, sur quoi auraient-ils déposé l'estampe gravée en cuivre? L'invention de l'imprimerie entraîna ensuite celle de la gravure en cuivre, qui était tout contre *. C'est cet art de transformer les vieux chiffons de linge en papier, dont l'invention se perd dans l'obscurité des siècles lointains, qui a changé la face de l'esprit humain ; mais nous ne jouissons encore que du plus faible de ses bienfaits : c'est dans huit ou dix siècles qu'il faudra voir ses effets sur les hommes. (*Note de Grimm.*)

* C'est proprement le contraire qui eut lieu.



un peu jaloux de leur gloire, ne devraient donc pas perdre de vue le graveur.

Raphaël corrigeait lui-même le trait de Marc-Antoine.

Un excellent auteur, qui tombe entre les mains d'un mauvais traducteur, Homère entre les mains d'un Bitaubé[1], est perdu. Un auteur médiocre, qui a le bonheur de rencontrer un bon traducteur, Lucain un Marmontel, a tout à gagner. Il en est de même du peintre et du graveur, surtout si le premier n'a point de couleur. La gravure tue le peintre qui n'est que coloriste. La traduction tue l'auteur qui n'a que du style.

En qualité de traducteur d'un peintre, le graveur doit montrer le talent et le style de son original. On ne grave point Raphaël comme le Guerchin, le Guerchin comme le Dominiquin, le Dominiquin comme Rubens, ni Rubens comme Michel-Ange. Lorsque le graveur a été un homme intelligent, au premier aspect de l'estampe, la manière du peintre est sentie.

Entre les peintres, l'un demande un burin franc, une touche hardie, un ensemble chaud et libre. Un autre veut être plus fini, plus moelleux, plus suave, plus fondu de contours, demande une touche plus indécise; et ne croyez pas que ces différences soient incompatibles avec la bonne gravure. L'esquisse même a sa manière, qui n'est pas celle de l'ébauche.

Si quelques principes réfléchis n'éclairent pas le graveur; s'il ne sait pas analyser ce qu'il copie, il n'aura jamais qu'une routine qu'il mettra à tout; et pour une estampe passable, où sa routine s'accordera avec la manière du peintre, il en fera mille mauvaises.

Lorsque vous jetterez les yeux sur une gravure, et que vous y verrez les mêmes objets traités diversement, vous n'attribuerez donc pas cette variété à un goût arbitraire, bizarre et fantasque. C'est la suite du genre de peinture; c'est la convenance du sujet. C'est qu'un même genre de peinture, un même sujet, ont offert des oppositions, des tons de couleurs, des effets de lumière, qui ont entraîné des travaux opposés.

Ne pensez pas qu'un graveur rende tout également bien.

1. Cette personnalité manque dans l'édition de l'an IV. Il en est de même de celle qui concerne Marmontel.

Baléchou[1], qui sait conserver aux eaux la transparence des eaux de Vernet, fait des montagnes de velours.

N'estimez ni un travail propre, égal et servilement conduit, ni un travail libertin et déréglé. Il n'y a là que de la patience; ici, que de la paresse ou même de l'insuffisance.

Il y a des artistes qui affectent une gravure losange; d'autres une gravure carrée. Dans la gravure losange, les tailles dominantes, qui établissent les formes, les ombres, ou les demi-teintes, se croisent obliquement. Dans la gravure carrée, elles se coupent à angles droits. Si l'on place les unes sur les autres des tailles trop losanges, ces figures trop allongées en un sens, trop étroites dans l'autre, produiront une infinité de petits blancs qui s'enfileront de suite, et qui interrompront, surtout dans les masses d'ombre, la tranquillité et le sourd qu'elles demandent.

Les uns gravent serré; d'autres gravent lâche. La gravure serrée peint mieux, donne de la douceur. La gravure lâche alourdit, ôte la souplesse, et fatigue l'œil. Ce sont deux étoffes, l'une tramée gros, et l'autre tramée fin. La dernière est la précieuse.

C'est par les entre-tailles qu'on caractérise les métaux, les eaux, la soie, les surfaces polies et luisantes. Il y a des tailles en points. Il y a des points semés dans les tailles. Les points empâtent les chairs. Il y a des points ronds et des points couchés, qu'on entremêle selon les effets à produire.

Si l'on forme avec une pointe aiguë des traits ou des hachures, sans recourir ni à l'eau-forte, ni au burin, cela s'appelle graver à la pointe sèche. La pointe sèche ouvre le cuivre, sans en rien détacher. On l'emploie dans le fini, aux objets les plus tendres, les plus légers, aux ciels, aux lointains; et son travail, contrastant avec celui de l'eau-forte et du burin, est toujours heureux et piquant.

Si, dans la gravure à l'eau-forte, cette esclave capricieuse du graveur a tracé une taille peu profonde, et qui ait encore le défaut d'être plus large que profonde, attendez-vous à voir cet endroit gris relativement au travail du burin. L'eau-forte fait la

1. Baléchou, né à Arles en 1715, mourut à Avignon cette même année 1765. On recherche de lui les *Baigneuses*, le *Calme* et la *Tempête* d'après Vernet, la *Sainte Geneviève* d'après Carle Van Loo, et un portrait d'Auguste, roi de Pologne.



joie ou le désespoir de l'artiste, dont elle allonge ou abrége l'ouvrage tandis qu'il dort. Si elle a trop mordu, et que la taille soit aussi profonde que large; la taille prenant autant de noir dans son milieu que sur ses bords, le pauvre imprimeur en taille-douce aura beau fatiguer son bras et user la peau de sa main à frotter sa planche, le ton sera aigre, noir, dur, surtout dans les demi-teintes.

S'il arrive aux tailles de prendre trop de largeur, les espaces blancs resserrés se confondront. Tout le travail du burin n'empêchera ni l'âcreté ni les crevasses. Que l'artiste tienne ses lumières larges, il sera toujours maître de les restreindre.

Si vous attachez vos yeux sur une gravure faite d'intelligence, vous y discernerez la taille de l'ébauche dominante sur les travaux du fini.

Ce sont les secondes et troisièmes tailles qui donnent à la peau sa mollesse. Voyez les points se serrer vers les ombres; voyez-les s'écarter vers la lumière; regardez chaque point comme un rayon de lumière éteint. Les points ne se sèment pas indistinctement; ils correspondent toujours à l'intervalle vide et blanc de deux points collatéraux.

Laissez-moi dire, mon ami. C'est à l'aide de ces petits détails techniques que vous saurez pourquoi telle estampe vous plaît, telle autre vous déplaît, et pourquoi votre œil se récrée ici et s'afflige là.

Porter les touches à leur dernier degré de vigueur, est le dernier soin de l'artiste. Un principe commun au dessin, à la peinture et à la gravure, c'est que les plus grands bruns ne peuvent être amenés que par gradation.

L'eau-forte est heureuse lorsqu'elle laisse peu d'ouvrage au burin, surtout dans les petits sujets. Le burin grave et sérieux ne badine pas comme la pointe. Qu'il ne se mêle que de l'accord général.

Je dirais au graveur : Que les formes soient bien rendues par vos tailles; que celles-ci dégradent donc scrupuleusement selon les plans des objets; que celles qui précèdent commandent toujours celles qui suivent; que les endroits de demi-teinte auprès des lumières soient moins chargés de tailles que les reflets et les ombres; que les premières, secondes et troisièmes fassent avancer ou fuir de plus en plus, que chaque

chose ait son travail propre; que la figure, le paysage, l'eau, les draperies, les métaux en soient caractérisés. Produisez le plus d'effet avec le moins de copeaux.

Un mot encore, mon ami, de la gravure noire et de la gravure au crayon, et je vous laisse.

La gravure noire[1] consiste à couvrir toute une surface de petits points noirs qu'on adoucit, affaiblit, amatit, efface. De là les ombres, les reflets, les teintes, les demi-teintes, le jour et la nuit. Dans la taille-douce, tout est éclairé, le travail introduit l'ombre et la nuit. Dans la gravure noire, la nuit est profonde. Le travail fait poindre le jour dans cette nuit.

La gravure au crayon est l'art d'imiter les dessins au crayon. Belle invention, qui a sur tous les genres de gravure l'avantage de fournir des exemples à copier aux élèves. Celui qui dessine d'après la taille-douce, se fait une manière dure, sèche et arrangée.

Le procédé de la gravure au crayon diffère peu de celui de la manière noire. Ce sont des points variés, sans ordre, qu'on laisse séparés, ou qu'on unit en les écrasant; travail qui imite la neige, et donne à l'estampe l'air d'un papier sur les petites éminences duquel le crayon a déposé ses molécules. C'est un nommé *François* qui l'a inventée; celui qui l'a perfectionnée s'appelle *Demarteau*[2].

La gravure conserve et multiplie les tableaux; la gravure au crayon multiplie et transmet les dessins.

Je ne dirai de la gravure en médaille qu'une chose, c'est que la gloire des souverains est intéressée à l'encourager. Les beaux médaillons, les belles monnaies seront un lustre de plus à leurs règnes. Plus ils auront exécuté de grandes choses, plus ils ont

1. Les Anglais sont nos maîtres dans la gravure en noir; il se fait à Londres de très-beaux ouvrages en ce genre. A Paris, on ne grave point du tout en manière noire (1766). Nos artistes n'en font pas même de cas; ils prétendent qu'elle manque de vigueur et de force. Je crois qu'ils poussent leur aversion trop loin, et qu'il est des sujets tendres et doux auxquels cette gravure convient merveilleusement. (D.)

2. Ces deux graveurs se sont disputé l'honneur de cette invention, qui leur appartient peut-être à tous deux. Au reste, voilà une véritable invention, que nous avons vue se faire sous nos yeux, sans que personne ait presque daigné en parler, tandis que la peinture encaustique, qui n'a pas fait faire un tableau médiocre, s'est fait prôner deux ou trois ans de suite. Cette manière d'imiter les dessins au crayon par la gravure influera sensiblement sur les progrès de l'art en Europe, et sera d'une utilité infinie. Elle mérite de faire époque dans l'histoire de l'art. (D.)



droit de penser que les hommes à venir seront curieux de voir les images de ceux dont l'histoire leur transmettra les hauts faits.

Passons maintenant aux morceaux de gravure qu'on a exposés au Salon cette année.

COCHIN.

Il y a de Cochin un *Frontispice pour l'Encyclopédie*.

228. DESSIN DESTINÉ A SERVIR DE FRONTISPICE AU LIVRE DE « L'ENCYCLOPÉDIE. »

C'est un morceau très-ingénieusement composé. On voit en haut la Vérité entre la Raison et l'Imagination; la Raison qui cherche à lui arracher son voile; l'Imagination qui se prépare à l'embellir. Au-dessous de ce groupe, une foule de philosophes spéculatifs; plus bas, la troupe des artistes. Les philosophes ont les yeux attachés sur la Vérité; la Métaphysique orgueilleuse cherche moins à la voir qu'à la deviner. La Théologie lui tourne le dos, et attend sa lumière d'en haut. Il y a certainement dans cette composition une grande variété de caractères et d'expressions. Mais les plans n'avancent, ne reculent pas assez. Le plus élevé devrait se perdre dans l'enfoncement; le suivant venir un peu sur le devant; le troisième y être tout à fait. Si la gravure réussit à corriger ce défaut, le morceau sera parfait[1].

229. 230. PLUSIEURS MORCEAUX ALLÉGORIQUES, RELATIFS A DES ÉVÉNEMENTS PASSÉS SOUS LES RÈGNES DE NOS ROIS.

L'esprit, la raison, le pittoresque, tout y est, et les têtes et les expressions, et l'ensemble des figures, et la composition. Cet artiste, homme de plaisir, grand dessinateur, autrefois graveur du premier ordre, n'aurait fait que ces dessins[2], qui suffiraient pour lui assurer une réputation solide.

1. Ce dessin a été gravé in-fol., en 1772, par B.-L. Prevost, et in-8° par C. Boily.

2. Il a fait depuis une estampe à l'honneur de feu Mgr le Dauphin. On voit en haut, les armes de ce prince, rayonnantes de gloire; au bas, la mort, qui



LE BAS[1].

C'est lui qui a porté le coup mortel à la bonne gravure parmi nous, par une manière qui lui est propre, dont l'effet est séduisant, et que tous les jeunes élèves se sont efforcés d'imiter inutilement. Il a publié :

déchiré un grand voile qui dérobait un nombreux cortége de vertus désignées par leurs attributs; à droite et à gauche, il y a les lambeaux du voile déchiré. Cette idée est ingénieuse. L'auteur a demandé à M. Diderot une inscription pour cette estampe, et celui-ci lui a donné à choisir entre les trois suivantes :

Scindit se nubes, et in æthera purgat apertum.

C'est ce que Virgile dit d'Énée, lorsque, le nuage s'étant ouvert, il parut aux yeux des Carthaginois.

Ou bien celle-ci, qui paraît faite exprès pour l'estampe :

...Velum
Scinditur, et vitæ gloria morte patet.
(*Vers d'*Ausone.)

Ou bien ce vers-ci, de la fabrique du philosophe :

La mort a révélé le secret de sa vie.

Ce vers me paraît aussi beau que simple.

L'inscription qu'on a faite pour le mausolée du comte de Caylus est d'un aractère un peu différent. Vous savez que ce célèbre amateur a ordonné, par son estament, de mettre sur sa tombe une urne étrusque, sans autres accessoires. La ıbrique de la paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois s'occupe actuellement de ce ıonument, et l'agent de la fabrique, ayant trouvé l'autre jour un philosophe dans ı rue, lui dit : « Vous devriez bien nous donner une inscription pour l'urne du ›mte de Caylus. — Eh bien! lui répond tout aussitôt le philosophe*, mettez-y ›s deux vers :

« Ci-gît un antiquaire acariâtre et brusque.
« Ah! qu'il est bien logé dans cette cruche étrusque! »

(*Note de Grimm.*)

1. Jacques-Philippe Le Bas (Paris, 1707-1783), élève d'Hérisset. Il était alors adémicien.

* Nous savons que ce philosophe est Diderot, qui avoue lui-même cette boutade dans une tre à Falconet, en ces termes : « Si l'on vous dit que ces deux vers sont de moi, c'est une ›disance. » — On les a attribués aussi à Marmontel.



230. QUATRE ESTAMPES DE LA TROISIÈME SUITE DES PORTS DE FRANCE DE VERNET, GRAVÉS EN SOCIÉTÉ AVEC M. COCHIN.

C'est Cochin qui a fait les figures; et c'est ce qu'il y a de bien. Ces associés n'ont pas pleuré bien amèrement la mort de Baléchou.

WILLE.

Il est le seul qui sache allier la fermeté avec le moelleux du burin. Il n'y a non plus que lui qui sache rendre les petites têtes.

233. MUSICIENS AMBULANTS.

Ces musiciens ambulants d'après le tableau de Dietrich, bien, très-bien.

ROETTIERS[1].

235. MÉDAILLES ET JETONS,

Qu'on ne saurait regarder, quand on a vu un grand bronze, ou une pierre gravée antique.

FLIPART[2].

Rien qui vaille. Ah! Baléchou, *ubi, ubi es!*

MOITTE[3].

On ne saurait plus mauvais. Son *Donneur de sérénade* et sa

1. Il est désigné au livret sous le nom de « Roettiers le fils, » académicien, graveur général des monnaies, en survivance.

2. Jean-Jacques Flipart (Paris, 1723-1789), qui a gravé surtout [illegible] Vien et Boucher, n'était encore qu'agréé,

3. Pierre-Étienne Moitte (Paris, 1722-1780), qui a gravé d'[illegible] et Restout.



Paresseuse (nos 241, 242), d'après Greuze, presque supportables. Quant au *Monument de Reims* (nos 239-240), conduit et corrigé par Cochin, très-complétement raté[1]. La figure du monarque, raide et marchant sur les talons, défauts du bronze; trous et noirs dans les lumières; et les devants et les fuyants, et l'architecture du fond attachés au piédestal.

1. Si l'estampe du *Monument de Reims* n'est pas venue à bien sous le burin de M. Moitte, il faut convenir aussi que l'original en bronze n'est pas sorti heureusement des mains du bon Pigalle. La figure du roi, qui est pédestre, est absolument manquée. Le roi a l'air d'un charretier; il est ignoble et lourd, et il faut avoir un talent tout particulier de manquer une figure, pour donner au roi l'air ignoble. Des deux figures, celle du *Citoyen* qui se repose sur un ballot a été jugée admirable, et elle est sans doute modelée supérieurement et pleine de détails de nature précieux. Mais, à ne considérer que la partie idéale, qu'est-ce qu'une grande figure toute nue, qui, se reposant sur un ballot, doit exprimer la sécurité dont on jouit sous le règne de Louis XV? Pourquoi l'appelez-vous citoyen? Il a l'air d'un gros crocheteur. Pourquoi est-il nu? Est-ce que, dans nos pays froids, on voit les citoyens se reposer tout nus, vers le soir, dans les grandes chaleurs? Cela serait bon, si la scène était en Grèce ou aux extrémités de l'Italie. Vous dites qu'on ne peut rien faire de nos habits, surtout en bronze. Je le sais. Tâchez donc d'arranger le bon sens et le costume ensemble. Ce que je sais, c'est que les Anciens le faisaient et ne souffraient jamais rien contre le sens commun, et qu'on remarque un jugement profond dans tous leurs ouvrages, qualité précieuse et rare parmi les modernes. L'autre figure du *Monument de Reims* est allégorique : c'est la *France* qui conduit un lion par sa crinière. Figure froide; confusion de figures vraies et allégoriques que le bon goût condamne avec raison. Il est certain que l'abbé Gougenot * n'a pas été heureux dans le choix du sujet de ce monument, et que l'exécution du bon Pigalle répond assez exactement à la froide conception du compère. Le bon Pigalle aurait mieux fait de suivre l'idée de M. Diderot. Celui-ci proposait de mettre trois figures autour du piédestal de la figure du roi. D'un côté, le *Citoyen*, que j'aurais demandé autrement et plus heureusement caractérisé, de l'autre, un *Laboureur* s'appuyant sur le soc de sa charrue ou, ce que j'aime beaucoup mieux, sur les cornes de son bœuf. Groupe superbe! plus beau que celui d'un sacrifice, puisque enfin celui-ci ne peut rappeler que des idées fausses et superstitieuses, tandis que le premier réveille les idées touchantes de prospérité publique et d'aisance procurée par le travail, avec la simplicité et l'innocence des mœurs rustiques. Sur le devant, le philosophe plaçait une *Mère de famille* allaitant un enfant. La belle figure encore! Par ces trois figures, il indiquait sans effort, sans allégorie, les trois signes caractéristiques de la félicité publique sous le règne d'un bon roi, l'état florissant de la population, de l'agriculture et du commerce, et il y avait là de quoi faire un monument sublime, si, ce que j'ai peine à croire, il est possible qu'un artiste exécute d'une manière sublime ce qu'il n'a pas conçu lui-même. (*Note de Grimm.*)

* L'abbé Gougenot, conseiller au Grand Conseil, était un des inspirateurs habituels de Greuze et de Pigalle. Il a écrit, comme Diderot, mais autrement que lui, beaucoup de lettres et de critiques sur les Salons, [illegible]

BEAUVARLET[1].

245. DEUX PETITS ENFANTS QUI TIENNENT LES PATTES D'UN CHIEN SUR UNE GUITARE.

Gravure large et facile. Pour l'*Offrande à Vénus*, d'après Vien, rien de la finesse de dessin du tableau. La *Conversation espagnole* et la *Lecture* de Van Loo[2], dessinés pour être mis sur cuivre, mous de touche, et les caractères de tête honnêtement ratés. L'artiste pouvait se dispenser d'avertir qu'ils n'étaient pas originaux.

LEMPEREUR[3], MELINI[4], ALIAMET[5],

De communi martyrum.

Rien à leur dire; pas même qu'ils tâchent d'être meilleurs. Ils en sont là; il faut qu'ils y restent.

DUVIVIER[6].

Beaucoup de *Médailles* (n° 256). Prenez l'*Inauguration de la statue de Louis XV à Paris*; l'*Ambassadeur turc présentant ses lettres de créance*; le *Buste de la princesse Troubetskoi*, avec le revers; son *Tombeau environné de cyprès*; et envoyez le reste à la mitraille.

1. Jacques-François Beauvarlet, né à Abbeville en 1731, mort à Paris en 1793, était académicien depuis 1762.

2. Ce sont les deux tableaux appartenant à Mme Geoffrin, qui sont déjà célèbres et comptés parmi les meilleurs ouvrages de Carle Van Loo. Les dessins de M. Beauvarlet m'ont paru bien froids. (*Note de Grimm.*)

3. Simon Lempereur (Paris, 1728-1808) était agréé depuis 1765. Il avait, à ce Salon, trois pièces d'après Carle Van Loo, Pierre et Watelet.

4. Était agréé.

5. Jacques Aliamet, élève de Le Bas, né à Abbeville le 30 novembre 1723, mort à Paris le 29 mai 1782, était agréé depuis 1762, mais ne fut point académicien.

6. P.-Simon-Benjamin Duvivier, graveur en médailles (Paris, 1730-1819). Il fut académicien; il était agréé en 1765.

STRANGE[1].

Il a gravé la *Justice* et la *Mansuétude*, d'après Raphaël. Pourquoi lui reprocherais-je d'avoir altéré le dessin de Raphaël? De plus habiles que lui en ont fait autant.

COZETTE[2].

TAPISSERIE.

Deux morceaux en tapisserie; le *Portrait de Paris de Montmartel*, d'après le pastel de La Tour; c'est à s'y tromper. C'est le tableau. Un médaillon de la *Peinture*, d'après Van Loo[3]. Ma foi, si quelqu'un discerne à quatre pas le tableau du morceau de tapisserie, je les lui donne tous deux. Les Chinois ont substitué aux laines teintes, dont l'air, ce terrible débouilli, ne tarde pas à manger les couleurs, les plumes des oiseaux qui sont plus éclatantes, plus durables, et qui fournissent à toutes les nuances. Et

Laus Deo, pax vivis, requies defunctis.

Après avoir décrit et jugé quatre à cinq cents tableaux, finissons par produire nos titres; nous devons cette satisfaction aux artistes que nous avons maltraités; nous la devons aux personnes à qui ces feuilles sont destinées. C'est peut-être un moyen d'adoucir la critique sévère que nous avons faite de plusieurs productions, que d'exposer franchement les motifs de confiance qu'on peut avoir dans nos jugements. Pour cet effet, nous oserons donner un petit *Traité de peinture*, et parler à

1. Sir Robert Strange, né aux Iles Orcades en 1721, mort à Londres en 1792. Il était agréé en 1765.

2. Né à Paris ou à Vitry en 1713, était l'un des maîtres tapissiers du roi à la manufacture des Gobelins. Il travailla en basse lisse de 1736 à 1749, et en haute lisse de 1749 à 1792. En 1792, il fut conservé, ainsi que son fils, comme simple chef d'atelier. Il vivait encore en 1797.

3. Il faisait partie du cabinet de M. de Marigny.

notre manière et selon la mesure de nos connaissances, du dessin, de la couleur, du clair-obscur, de l'expression et de la composition[1].

1. Ce paragraphe manque dans l'édition de l'an IV.

ESSAI

SUR LA PEINTURE

POUR FAIRE SUITE AU SALON DE 1765

NOTICE PRÉLIMINAIRE

Lorsque parut, en l'an IV, l'*Essai sur la peinture,* la *Décade philosophique* (n° du 30 janvier 1796, t. VIII) le salua de l'article suivant :

« Dans cet *Essai,* on voit Diderot tel qu'il était : on le trouve là sans apprêt, sans toilette, en bonnet de nuit enfin, et c'est ainsi qu'on aime à trouver quelquefois les grands hommes. Ceux qui l'ont entendu converser, dit un journaliste qui, si je ne me trompe, était des mêmes sociétés que lui, n'ont qu'à ouvrir au hasard un des feuillets de ce livre; ils croiront l'entendre parler. Ceux qui ne l'ont pas connu concevront quel était ce mélange de bonhomie, d'élévation, de grâces piquantes et nobles, de popularité un peu cynique, cette subtilité d'idées, cette familiarité extrême de tournures et d'images qui caractérisaient ce philosophe. Il en portait le titre, sans préjudice pour sa gaieté. Sa belle tête, ses yeux d'un feu doux et céleste, promettaient les discours de Platon ; ce n'était quelquefois que l'auteur des *Bijoux indiscrets.*

. . . .

« Mais pourquoi a-t-on tardé jusqu'à ce jour à publier un ouvrage digne de son auteur, et qui sert si bien à le faire connaître ? Pourquoi cet ami Grimm, à qui il était adressé, l'a-t-il si longtemps gardé dans son portefeuille ? C'est ce que l'éditeur n'a point daigné nous dire. Ne cherchons point à pénétrer le secret. »

L'auteur, qui signait A. D., et qui regrettait en terminant de n'avoir pas vu Diderot, nous paraît avoir assez bien croqué la physionomie du philosophe en en faisant ressortir les contrastes. En tout cas, sa courte notice nous aurait suffi, si Naigeon, à son tour, n'avait pas, en 1798, écrit la sienne, que voici :

« Cet *Essai,* où Diderot, entraîné, pressé, pour ainsi dire, par cette

foule d'idées qui s'accumulaient tumultueusement dans sa tête, après une longue et forte méditation, ne suit d'autre ordre que celui même dans lequel ses pensées se sont offertes à son esprit; cet *Essai*, où l'on remarque, comme dans tous les pas de l'auteur, un génie original qui, dédaignant les sentiers battus où il n'y a guère que des préjugés, des erreurs ou des vérités communes à recueillir, s'ouvre partout de nouvelles routes, est d'autant plus digne de l'attention des lecteurs, que Diderot y discute, éclaircit, résout avec autant d'élégance que de précision plusieurs questions très-compliquées, très-difficiles, et que ses résultats ont encore cette indépendance et cette généralité qui, en philosophie rationnelle, comme dans les sciences exactes, sont un des caractères des grandes conceptions et des vérités fécondes.

« Il est évident qu'une bonne théorie de tous les beaux-arts, ou de tous les genres d'imitation, une fois trouvée, le *Traité du Beau* serait bien avancé. Mais ce qui n'est pas moins certain, c'est que ces deux sujets, sur lesquels la plupart des littérateurs n'ont dit que des choses vagues, et qui ne portent aucune lumière dans l'esprit, ne peuvent être approfondis que par un philosophe, qui réunisse à des connaissances très-diverses et à une sagacité peu commune, un goût pur et sévère, un sentiment exquis du beau et une étude réfléchie des grands modèles comparés entre eux. Diderot, qui, depuis plusieurs années, avait tourné toutes ses observations, toutes ses pensées vers cette matière abstraite, me paraît l'avoir considérée sous son vrai point de vue et dans tous ses rapports. Le problème, tel qu'il l'avait conçu et qu'il se l'était proposé, était embarrassé de plusieurs inconnues qu'il fallait dégager, pour arriver à une solution directe et générale: c'est ce qui a produit, outre ses différents *Salons*[1], dont, à l'exception de quelques mots, de quelques lignes de mauvais goût qu'on ferait disparaître d'un trait de plume, la lecture est si agréable, cet excellent Traité de peinture, qu'on peut regarder comme un chef-d'œuvre en ce genre, et ce qu'on a écrit de plus ingénieux, de plus exact et de plus profond sur la partie purement spéculative de ce bel art. Je ne sais si ces littérateurs, qui n'ont pas honte d'inscrire aujourd'hui leurs noms sur la liste des détracteurs de la philosophie, et de ces hommes si justement célèbres, qui font seuls toute la gloire de ce siècle; je ne sais, dis-je, si ces modernes Zoïles, ces dignes successeurs des Fréron, des Palissot, des Clément, qui, tous les jours, dans leurs leçons ou dans un journal à peu près aussi utile, déchirent[2], avec une fureur plus ridicule que dangereuse, les ouvrages

1. Le premier est de l'année 1759. (N.)

2. Voyez dans le journal de *la Clef du Cabinet des Souverains* plusieurs articles de Fontanes et le *Mémorial* de frère La Harpe. (N.)

de Diderot, et insultent sans pudeur à sa mémoire, sont assez instruits pour entendre cet *Essai*, et pour en sentir tout le prix; mais je suis bien sûr qu'il n'en est pas un seul parmi eux qui soit capable d'en écrire une page. »

L'*Essai sur la peinture* fut traduit en allemand presque au moment de son apparition, en 1797, par Karl-Friedrich Cramer, qui se qualifiait sur le titre d'imprimeur et de libraire allemand, à Paris. Cette traduction fut éditée chez Hartknoch, à Riga. De son côté, Gœthe reprit ce travail à son tour, en l'accompagnant de notes et d'éclaircissements. Ces éclaircissements roulent, pour la plupart, sur des expressions dont Gœthe conteste l'exactitude ou qu'il essaye d'expliquer aux Allemands. Il y joint les motifs de ses dissidences avec Diderot sur certains points, notamment sur la couleur, à propos de laquelle il avait ses idées particulières que l'on connaît. Il ne nous a pas paru indispensable de traduire ce commentaire, qui aurait cependant sa raison d'être dans une édition spéciale de l'*Essai sur la peinture*.

Dans son Avertissement, Gœthe s'exprime ainsi : « J'étais dans ces dispositions..., quand l'*Essai* de Diderot *sur la peinture* me tomba pour la seconde fois entre les mains. Je m'entretiens de nouveau avec l'écrivain, je le reprends quand il s'écarte du chemin que je tiens pour bon; je me réjouis quand nous nous retrouvons d'accord; je me fâche contre ses paradoxes; je me récrée à voir la promptitude de son coup d'œil; sa parole m'entraîne, le combat devient vif, et j'ai sans difficulté le dernier mot, puisque j'ai affaire à un adversaire mort.

« Je rentre ensuite en moi-même. Je remarque que cet ouvrage est écrit depuis déjà trente ans, que les assertions paradoxales dirigées à dessein contre les maniéristes pédantesques de l'école française sont jugées; que le but qu'elles visaient n'existe plus, et que ce petit ouvrage a plus besoin d'un commentateur historique qu'il ne demande un adversaire... »

Dans sa correspondance avec Schiller, Gœthe montre qu'il avait cédé d'abord plus facilement à la séduction. En lui parlant de l'*Essai* qu'il lui avait communiqué en même temps que les *Observations sur le Salon de 1765*, il lui dit (10 décembre 1796) : « J'espère que l'ouvrage de Diderot que je vous ai envoyé hier vous fera plaisir. » Et (17 décembre 1796) : « Quant à Diderot, vous pouvez le garder encore; c'est un magnifique ouvrage qui parle plus utilement encore au poëte qu'au peintre, quoique pour ce dernier il soit un puissant flambeau. »

Cette nouvelle preuve de l'influence exercée par Diderot sur les plus grands génies de l'Allemagne, ajoutée à celles que nous avons

déjà signalées, nous servira plus tard d'argument en faveur de la portée de ses vues philosophiques, qui se sont développées chez nos voisins, pendant qu'on les décriait et les oubliait chez nous. Pour le moment, nous ne voulons retenir des paroles de Gœthe que celles que nous avons citées plus haut et en les appliquant à l'œuvre entière de Diderot. Nous dirons à notre tour : L'heure du combat n'est-elle point passée ? L'heure de l'histoire n'est-elle point venue ?

ESSAI

SUR LA PEINTURE

CHAPITRE PREMIER.

Mes pensées bizarres sur le dessin.

La nature ne fait rien d'incorrect[1]. Toute forme, belle ou laide, a sa cause; et, de tous les êtres qui existent, il n'y en a pas un qui ne soit comme il doit être.

Voyez cette femme qui a perdu les yeux dans sa jeunesse. L'accroissement successif de l'orbe n'a plus distendu ses paupières; elles sont rentrées dans la cavité que l'absence de l'organe a creusée; elles se sont rapetissées. Celles d'en haut ont entraîné les sourcils; celles d'en bas ont fait remonter légèrement les joues, la lèvre supérieure s'est ressentie de ce mouvement, et s'est relevée; l'altération a affecté toutes les parties du visage, selon qu'elles étaient plus éloignées ou plus voisines du lieu principal de l'accident. Mais croyez-vous que la difformité se soit renfermée dans l'ovale? croyez-vous que le cou en ait été tout à fait garanti? et les épaules et la gorge? Oui bien, pour vos yeux et les miens. Mais appelez la nature; présentez-lui ce cou, ces épaules, cette gorge, et la nature dira: « Cela c'est le cou, ce sont les épaules, c'est la gorge d'une femme qui a perdu les yeux dans sa jeunesse. »

Tournez vos regards sur cet homme, dont le dos et la poi-

1. Ici, Gœthe fait remarquer avec justesse, à notre avis, que ce n'est pas *incorrect*, mais *inconséquent* qu'il eût fallu dire.



trine ont pris une forme convexe. Tandis que les cartilages antérieurs du cou s'allongeaient, les vertèbres postérieures s'en affaissaient; la tête s'est renversée, les mains se sont redressées à l'articulation du poignet, les coudes se sont portés en arrière, tous les membres ont cherché le centre de gravité commun, qui convenait le mieux à ce système hétéroclite ; le visage en a pris un air de contrainte et de peine. Couvrez cette figure : n'en montrez que les pieds à la nature ; et la nature dira, sans hésiter : « Ces pieds sont ceux d'un bossu. »

Si les causes et les effets nous étaient évidents, nous n'aurions rien de mieux à faire que de représenter les êtres tels qu'ils sont. Plus l'imitation serait parfaite et analogue aux causes, plus nous en serions satisfaits.

Malgré l'ignorance des effets et des causes, et les règles de convention qui en ont été les suites, j'ai peine à douter qu'un artiste qui oserait négliger ces règles, pour s'assujettir à une imitation rigoureuse de la nature, ne fût souvent justifié de ses pieds trop gros, de ses jambes courtes, de ses genoux gonflés, de ses têtes lourdes et pesantes, par ce tact fin que nous tenons de l'observation continue des phénomènes, et qui nous ferait sentir une liaison secrète, un enchaînement nécessaire entre ces difformités.

Un nez tors, en nature, n'offense point, parce tout se tient : on est conduit à cette difformité par de petites altérations adjacentes qui l'amènent et la sauvent. Tordez le nez à l'Antinoüs, en laissant le reste tel qu'il est, ce nez sera mal. Pourquoi? c'est que l'Antinoüs n'aura pas le nez tors, mais cassé.

Nous disons d'un homme qui passe dans la rue, qu'il est mal fait. Oui, selon nos pauvres règles ; mais selon la nature, c'est autre chose. Nous disons d'une statue, qu'elle est dans les proportions les plus belles. Oui, d'après nos pauvres règles ; mais selon la nature?

Qu'il me soit permis de transporter le voile de mon bossu sur la Vénus de Médicis, et de ne laisser apercevoir que l'extrémité de son pied. Si, sur l'extrémité de ce pied, la nature, évoquée derechef, se chargeait d'achever la figure, vous seriez peut-être surpris de ne voir naître sous ses crayons que quelque monstre hideux et contrefait. Mais si une chose me surprenait, moi, c'est qu'il en arrivât autrement.

Une figure humaine est un système trop composé, pour que les suites d'une inconséquence insensible dans son principe ne jettent pas la production de l'art la plus parfaite à mille lieues de l'œuvre de Nature.

Si j'étais initié dans les mystères de l'art, je saurais peut-être jusqu'où l'artiste doit s'assujettir aux proportions reçues, et je vous le dirais. Mais ce que je sais, c'est qu'elles ne tiennent point contre le despotisme de la nature, et que l'âge et la condition en entraînent le sacrifice en cent manières diverses. Je n'ai jamais entendu accuser une figure d'être mal dessinée, lorsqu'elle montrait bien, dans son organisation extérieure, l'âge et l'habitude ou la facilité de remplir ses fonctions journalières. Ce sont ces fonctions qui déterminent et la grandeur entière de la figure, et la vraie proportion de chaque membre, et leur ensemble : c'est de là que je vois sortir, et l'enfant, et l'homme adulte, et le vieillard, et l'homme sauvage, et l'homme policé, et le magistrat, et le militaire, et le portefaix. S'il y avait une figure difficile à trouver, ce serait celle d'un homme de vingt-cinq ans, qui serait né subitement du limon de la terre, et qui n'aurait encore rien fait ; mais cet homme est une chimère.

L'enfance est presque une caricature ; j'en dis autant de la vieillesse. L'enfant est une masse informe et fluide, qui cherche à se développer ; le vieillard, une autre masse informe et sèche, qui rentre en elle-même, et tend à se réduire à rien. Ce n'est que dans l'intervalle de ces deux âges, depuis le commencement de la parfaite adolescence jusqu'au sortir de la virilité, que l'artiste s'assujettit à la pureté, à la précision rigoureuse du trait, et que le *poco più* ou *poco meno*, le trait en dedans ou en dehors fait défaut ou beauté.

Vous me direz : Quels que soient l'âge et les fonctions, en altérant les formes, elles n'anéantissent pas les organes. D'accord... Il faut donc les connaître... j'en conviens. Voilà le motif qu'on a d'étudier l'écorché.

L'étude de l'écorché a sans doute ses avantages ; mais n'est-il pas à craindre que cet écorché ne reste perpétuellement dans l'imagination ; que l'artiste n'en devienne entêté de la vanité de se montrer savant ; que son œil corrompu ne puisse plus s'arrêter à la superficie ; qu'en dépit de [illegible]

il n'entrevoie toujours le muscle, son origine, son attache et son insertion ; qu'il ne prononce tout trop fortement ; qu'il ne soit dur et sec ; et que je ne retrouve ce maudit écorché, même dans ses figures de femmes ? Puisque je n'ai que l'extérieur à montrer, j'aimerais bien autant qu'on m'accoutumât à le bien voir, et qu'on me dispensât d'une connaissance perfide, qu'il faut que j'oublie.

On n'étudie l'écorché, dit-on, que pour apprendre à regarder la nature ; mais il est d'expérience qu'après cette étude, on a beaucoup de peine à ne pas la voir autrement qu'elle est.

Personne que vous, mon ami, ne lira ces papiers ; ainsi je puis écrire tout ce qu'il me plaît. Et ces sept ans passés à l'Académie à dessiner d'après le modèle, les croyez-vous bien employés ; et voulez-vous savoir ce que j'en pense ? C'est que c'est là, et pendant ces sept pénibles et cruelles années, qu'on prend la *manière* dans le dessin. Toutes ces positions académiques, contraintes, apprêtées, arrangées ; toutes ces actions froidement et gauchement exprimées par un pauvre diable, et toujours par le même pauvre diable, gagé pour venir trois fois la semaine se déshabiller et se faire mannequiner par un professeur, qu'ont-elles de commun avec les positions et les actions de la nature ? Qu'ont de commun l'homme qui tire de l'eau dans le puits de votre cour, et celui qui, n'ayant pas le même fardeau à tirer, simule gauchement cette action, avec ses deux bras en haut, sur l'estrade de l'école ? Qu'a de commun celui qui fait semblant de se mourir là, avec celui qui expire dans son lit, ou qu'on assomme dans la rue ? Qu'a de commun ce lutteur d'école avec celui de mon carrefour ? Cet homme qui implore, qui prie, qui dort, qui réfléchit, qui s'évanouit à discrétion, qu'a-t-il de commun avec le paysan étendu de fatigue sur la terre, avec le philosophe qui médite au coin de son feu, avec l'homme étouffé qui s'évanouit dans la foule ? Rien, mon ami, rien.

J'aimerais autant qu'au sortir de là, pour compléter l'absurdité, on envoyât les élèves apprendre la grâce chez Marcel ou Dupré[1], ou tel autre maître à danser qu'on voudra. Cependant, la vérité de nature s'oublie ; l'imagination se remplit d'actions,

1. VARIANTE : Vestris ou Gardel.

de positions et des figures fausses, apprêtées, ridicules et froides. Elles y sont emmagasinées ; et elles en sortiront pour s'attacher sur la toile. Toutes les fois que l'artiste prendra ses crayons ou son pinceau, ces maussades fantômes se réveilleront, se présenteront à lui ; il ne pourra s'en distraire ; et ce sera un prodige s'il réussit à les exorciser pour les chasser de sa tête. J'ai connu un jeune homme plein de goût, qui, avant de jeter le moindre trait sur sa toile, se mettait à genoux, et disait : « Mon Dieu, délivrez-moi du modèle. » S'il est si rare aujourd'hui de voir un tableau composé d'un certain nombre de figures, sans y retrouver, par-ci par-là, quelques-unes de ces figures, positions, actions, attitudes académiques, qui déplaisent à la mort à un homme de goût, et qui ne peuvent en imposer qu'à ceux à qui la vérité est étrangère, accusez-en l'éternelle étude du modèle de l'école.

Ce n'est pas dans l'école qu'on apprend la conspiration générale des mouvements ; conspiration qui se sent, qui se voit, qui s'étend et serpente de la tête aux pieds. Qu'une femme laisse tomber sa tête en devant[1], tous ses membres obéissent à ce poids ; qu'elle la relève et la tienne droite, même obéissance du reste de la machine.

Oui, vraiment, c'est un art, et un grand art que de poser le modèle ; il faut voir comme M. le professeur en est fier. Et ne craignez pas qu'il s'avise de dire au pauvre diable gagé : « Mon ami, pose-toi toi-même, fais ce que tu voudras. » Il aime bien mieux lui donner quelque attitude singulière, que de lui en laisser prendre une simple et naturelle : cependant il faut en passer par là.

Cent fois j'ai été tenté de dire aux jeunes élèves que je trouvais sur le chemin du Louvre, avec leur portefeuille sous le bras : « Mes amis, combien y a-t-il que vous dessinez là ? Deux ans. Eh bien ! c'est plus qu'il ne faut. Laissez-moi cette boutique de *manière*. Allez-vous-en aux Chartreux ; et vous y verrez la véritable attitude de la piété et de la componction. C'est aujourd'hui veille de grande fête : allez à la paroisse, rôdez autour des confessionnaux, et vous y verrez la véritable attitude du recueillement et du repentir. Demain, allez à la guin-

1. Variante : en rêvant.



guette, et vous verrez l'action vraie de l'homme en colère. Cherchez les scènes publiques; soyez observateurs dans les rues, dans les jardins, dans les marchés, dans les maisons, et vous y prendrez des idées justes du vrai mouvement dans les actions de la vie. Tenez, regardez vos deux camarades qui disputent; voyez comme c'est la dispute même qui dispose à leur insu de la position de leurs membres. Examinez-les bien, et vous aurez pitié de la leçon de votre insipide professeur et de l'imitation de votre insipide modèle. Que je vous plains, mes amis, s'il faut qu'un jour vous mettiez à la place de toutes les faussetés que vous avez apprises, la simplicité et la vérité de Le Sueur! Et il le faudra bien, si vous voulez être quelque chose.

« Autre chose est une attitude, autre chose une action. Toute attitude est fausse et petite; toute action est belle et vraie.

« Le contraste mal entendu est une des plus funestes causes du maniéré. Il n'y a de véritable contraste que celui qui naît du fond de l'action, ou de la diversité, soit des organes, soit de l'intérêt. Voyez Raphaël, Le Sueur; ils placent quelquefois trois, quatre, cinq figures debout les unes à côté des autres, et l'effet en est sublime. A la messe ou à vêpres aux Chartreux, on voit sur deux longues files parallèles, quarante à cinquante moines, mêmes stalles, même fonction, même vêtement, et cependant pas deux de ces moines qui se ressemblent; ne cherchez pas d'autre contraste que celui qui les distingue[1]. Voilà le vrai: tout autre est mesquin et faux. »

Si ces élèves étaient un peu disposés à profiter de mes conseils, je leur dirais encore: « N'y a-t-il pas assez longtemps que vous ne voyez que la partie de l'objet que vous copiez? Tâchez, mes amis, de supposer toute la figure transparente, et de placer votre œil au centre : de là vous observerez tout le jeu extérieur de la machine; vous verrez comment certaines parties s'étendent, tandis que d'autres se raccourcissent; comment celles-là s'affaissent, tandis que celles-ci se gonflent; et, perpétuellement occupés d'un ensemble et d'un tout, vous réussirez à montrer, dans la partie de l'objet que votre dessin présente, toute la correspondance convenable avec celle qu'on ne voit

1. C'est la même théorie qui a été développée plus longue[illegible]re-*tiens sur la poésie dramatique*, t. VII, p. 317 et suivantes.

pas; et, ne m'offrant qu'une face, vous forcerez toutefois mon imagination à voir encore la face opposée; et c'est alors que je m'écrierai que vous êtes un dessinateur surprenant. »

Mais ce n'est pas assez que d'avoir bien établi l'ensemble, il s'agit d'y introduire les détails, sans détruire la masse; c'est l'ouvrage de la verve, du génie, du sentiment, et du sentiment exquis.

Voici donc comment je désirerais qu'une école de dessin fût conduite. Lorsque l'élève sait dessiner facilement d'après l'estampe et la bosse, je le tiens pendant deux ans devant le modèle académique de l'homme et de la femme. Puis je lui expose des enfants, des adultes, des hommes faits, des vieillards, des sujets de tout âge, de tout sexe, pris dans toutes les conditions de la société, toutes sortes de natures en un mot : les sujets se présenteront en foule à la porte de mon académie, si je les paye bien; si je suis dans un pays d'esclaves, je les y ferai venir. Dans ces différents modèles, le professeur aura soin de lui faire remarquer les accidents que les fonctions journalières, la manière de vivre, la condition et l'âge ont introduits dans les formes. Mon élève ne reverra plus le modèle académique qu'une fois tous les quinze jours; et le professeur abandonnera au modèle le soin de se poser lui-même. Après la séance de dessin, un habile anatomiste expliquera à mon élève l'écorché, et lui fera l'application de ses leçons sur le nu animé et vivant; et il ne dessinera d'après l'écorché que douze fois au plus dans une année. C'en sera assez pour qu'il sente que les chairs sur les os et les chairs non appuyées ne se dessinent pas de la même manière; qu'ici le trait est rond, là, comme anguleux ; et que s'il néglige ces finesses, le tout aura l'air d'une vessie soufflée, ou d'une balle de coton.

Il n'y aurait point de manière, ni dans le dessin, ni dans la couleur, si l'on imitait scrupuleusement la nature. La manière vient du maître, de l'académie, de l'école, et même de l'antique.



CHAPITRE II.

Mes petites idées sur la couleur.

C'est le dessin qui donne la forme aux êtres; c'est la couleur qui leur donne la vie. Voilà le souffle divin qui les anime.

Il n'y a que les maîtres dans l'art qui soient bons juges du dessin, tout le monde peut juger de la couleur.

On ne manque pas d'excellents dessinateurs; il y a peu de grands coloristes. Il en est de même en littérature : cent froids logiciens pour un grand orateur; dix grands orateurs pour un poëte sublime. Un grand intérêt fait éclore subitement un homme éloquent; quoi qu'en dise Helvétius, on ne ferait pas dix bons vers, même sous peine de mort.

Mon ami, transportez-vous dans un atelier; regardez travailler l'artiste. Si vous le voyez arranger bien symétriquement ses teintes et ses demi-teintes tout autour de sa palette, ou si un quart d'heure de travail n'a pas confondu tout cet ordre, prononcez hardiment que cet artiste est froid, et qu'il ne fera rien qui vaille. C'est le pendant d'un lourd et pesant érudit qui a besoin d'un passage, qui monte à son échelle, prend et ouvre son auteur, vient à son bureau, copie la ligne dont il a besoin, remonte à l'échelle, et remet le livre à sa place. Ce n'est pas là l'allure du génie.

Celui qui a le sentiment vif de la couleur, a les yeux attachés sur sa toile; sa bouche est entr'ouverte; il halète; sa palette est l'image du chaos. C'est dans ce chaos qu'il trempe son pinceau; et il en tire l'œuvre de la création, et les oiseaux et les nuances dont leur plumage est teint, et les fleurs et leur velouté, et les arbres et leurs différentes verdures, et l'azur du ciel, et la vapeur des eaux qui les ternit, et les animaux, et les longs poils, et les taches variées de leur peau, et le feu dont leurs yeux étincellent. Il se lève, il s'éloigne, il jette un coup d'œil sur son œuvre; il se rassied; et vous allez voir naître la chair, le drap, le velours, le damas, le taffetas, la mousseline, la toile, le gros linge, l'étoffe grossière; vous verrez la poire

jaune et mûre tomber de l'arbre, et le raisin vert attaché au cep.

Mais pourquoi y a-t-il si peu d'artistes qui sachent rendre la chose à laquelle tout le monde s'entend? Pourquoi cette variété de coloristes, tandis que la couleur est une en nature? La disposition de l'organe y fait sans doute. L'œil tendre et faible ne sera pas ami des couleurs vives et fortes. L'homme qui peint répugnera à introduire dans son tableau les effets qui le blessent dans la nature. Il n'aimera ni les rouges éclatants, ni les grands blancs. Semblable à la tapisserie dont il couvrira les murs de son appartement, sa toile sera coloriée d'un ton faible, doux et tendre; et communément il vous restituera par l'harmonie ce qu'il vous refusera en vigueur. Mais pourquoi le caractère, l'humeur même de l'homme n'influeraient-ils pas sur son coloris? Si sa pensée habituelle est triste, sombre et noire; s'il fait toujours nuit dans sa tête mélancolique et dans son lugubre atelier; s'il bannit le jour de sa chambre; s'il cherche la solitude et les ténèbres, n'aurez-vous pas raison de vous attendre à une scène vigoureuse peut-être, mais obscure, terne et sombre? S'il est ictérique, et qu'il voie tout jaune, comment s'empêchera-t-il de jeter sur sa composition le même voile jaune que son organe vicié jette sur les objets de nature, et qui le chagrine lorsqu'il vient à comparer l'arbre vert qu'il a dans son imagination avec l'arbre jaune qu'il a sous ses yeux?

Soyez sûr qu'un peintre se montre dans son ouvrage autant et plus qu'un littérateur dans le sien. Il lui arrivera une fois de sortir de son caractère, de vaincre la disposition et la pente de son organe. C'est comme l'homme taciturne et muet qui élève une fois la voix : l'explosion faite, il retombe dans son état naturel, le silence. L'artiste triste, ou né avec un organe faible, produira une fois un tableau vigoureux de couleur; mais il ne tardera pas à revenir à son coloris naturel.

Encore un coup, si l'organe est affecté, quelle que soit son affection, il répandra sur tous les corps, interposera entre eux et lui une vapeur qui flétrira la nature et son imitation.

L'artiste, qui prend de la couleur sur sa palette, ne sait pas toujours ce qu'elle produira sur son tableau. [illegible] compare-t-il cette couleur, cette teinte sur sa [illegible]

teintes isolées, à des couleurs primitives. Il fait mieux; il la regarde où il l'a préparée, et il la transporte d'idée dans l'endroit où elle doit être appliquée. Mais combien de fois ne lui arrive-t-il pas de se tromper dans cette appréciation! En passant de la palette sur la scène entière de la composition, la couleur est modifiée, affaiblie, rehaussée, et change totalement d'effet. Alors l'artiste tâtonne, manie, remanie, tourmente sa couleur. Dans ce travail, sa teinte devient un composé de diverses substances qui réagissent plus ou moins les unes sur les autres, et tôt ou tard se désaccordent.

En général donc, l'harmonie d'une composition sera d'autant plus durable que le peintre aura été plus sûr de l'effet de son pinceau; aura touché plus fièrement, plus librement; aura moins remanié, tourmenté sa couleur; l'aura employée plus simple et plus franche.

On voit des tableaux modernes perdre leur accord en très-peu de temps; on en voit d'anciens qui se sont conservés frais, harmonieux et vigoureux, malgré le laps du temps. Cet avantage me semble être plutôt la récompense du faire, que l'effet de la qualité des couleurs.

Rien, dans un tableau, n'appelle comme la couleur vraie: elle parle à l'ignorant comme au savant. Un demi-connaisseur passera sans s'arrêter devant un chef-d'œuvre de dessin, d'expression, de composition; l'œil n'a jamais négligé le coloriste.

Mais ce qui rend le vrai coloriste rare, c'est le maître qu'il adopte. Pendant un temps infini, l'élève copie les tableaux de ce maître, et ne regarde pas la nature; c'est-à-dire qu'il s'habitue à voir par les yeux d'un autre et qu'il perd l'usage des siens. Peu à peu il se fait un technique qui l'enchaîne, et dont il ne peut ni s'affranchir ni s'écarter; c'est une chaîne qu'il s'est mise à l'œil, comme l'esclave à son pied. Voilà l'origine de tant de faux coloris; celui qui copiera d'après La Grenée copiera éclatant et solide; celui qui copiera d'après Le Prince sera rougeâtre et briqueté; celui qui copiera d'après Greuze sera gris et violâtre; celui qui étudiera Chardin sera vrai. Et de là cette variété de jugements du dessin et de la couleur, même entre les artistes. L'un vous dira que le Poussin est sec; l'autre, que Rubens est outré; et moi, je suis le Lilliputien qui leur frappe

doucement sur l'épaule, et qui les avertit qu'ils ont dit une sottise.

On a dit que la plus belle couleur qu'il y eût au monde, était cette rougeur aimable dont l'innocence, la jeunesse, la santé, la modestie et la pudeur coloraient les joues d'une fille; et l'on a dit une chose qui n'était pas seulement fine, touchante et délicate, mais vraie; car c'est la chair qu'il est difficile de rendre; c'est ce blanc onctueux, égal sans être pâle ni mat; c'est ce mélange de rouge et de bleu qui transpire imperceptiblement; c'est le sang, la vie qui font le désespoir du coloriste. Celui qui a acquis le sentiment de la chair, a fait un grand pas; le reste n'est rien en comparaison. Mille peintres sont morts sans avoir senti la chair; mille autres mourront sans l'avoir sentie.

La diversité de nos étoffes et de nos draperies n'a pas peu contribué à perfectionner l'art de colorier. Il y a un prestige dont il est difficile de se garantir, c'est celui d'un grand harmoniste. Je ne sais comment je vous rendrai clairement ma pensée. Voilà sur une toile une femme vêtue de satin blanc; couvrez le reste du tableau, et ne regardez que le vêtement; peut-être ce satin vous paraîtra-t-il sale, mat, peu vrai; mais restituez cette femme au milieu des objets dont elle est environnée, et en même temps le satin et sa couleur reprendront leur effet. C'est que tout le ton est trop faible; mais chaque objet perdant proportionnellement, le défaut de chacun vous échappe : il est sauvé par l'harmonie. C'est la nature vue à la chute du jour.

Le ton général de la couleur peut être faible sans être faux. Le ton général de la couleur peut être faible sans que l'harmonie soit détruite; au contraire, c'est la vigueur de coloris qu'il est difficile d'allier avec l'harmonie.

Faire blanc et faire lumineux, sont deux choses fort diverses. Tout étant égal d'ailleurs entre deux compositions, la plus lumineuse vous plaira sûrement davantage; c'est la différence du jour et de la nuit.

Quel est donc pour moi le vrai, le grand coloriste? C'est celui qui a pris le ton de la nature et des objets bien éclairés, et qui a su accorder son tableau.

Il y a des caricatures de couleur comme de dessin; et toute caricature est de mauvais goût.

On dit qu'il y a des couleurs amies et des couleurs ennemies;

et l'on a raison, si l'on entend qu'il y en a qui s'allient si difficilement, qui tranchent tellement les unes à côté des autres, que l'air et la lumière, ces deux harmonistes universels, peuvent à peine nous en rendre le voisinage immédiat supportable. Je n'ai garde de renverser dans l'art l'ordre de l'arc-en-ciel. L'arc-en-ciel est en peinture ce que la basse fondamentale est en musique; et je doute qu'aucun peintre entende mieux cette partie qu'une femme un peu coquette, ou une bouquetière qui sait son métier. Mais je crains bien que les peintres pusillanimes ne soient partis de là pour restreindre pauvrement les limites de l'art, et se faire un petit technique facile et borné, ce que nous appelons entre nous un protocole. En effet, il y a tel protocolier en peinture, si humble serviteur de l'arc-en-ciel, qu'on peut presque toujours le deviner. S'il a donné telle ou telle couleur à un objet, on peut être sûr que l'objet voisin sera de telle ou telle couleur. Ainsi la couleur d'un coin de leur toile étant donnée, on sait tout le reste. Toute leur vie, ils ne font plus que transporter ce coin. C'est un point mouvant, qui se promène sur une surface, qui s'arrête et se place où il lui plaît, mais qui a toujours le même cortége; il ressemble à un grand seigneur qui n'aurait qu'un habit avec ses valets sous la même livrée. Ce n'est pas ainsi qu'en usent Vernet et Chardin; leur intrépide pinceau se plaît à entremêler avec la plus grande hardiesse, la plus grande variété et l'harmonie la plus soutenue, toutes les couleurs de la nature avec toutes leurs nuances. Ils ont pourtant un technique propre et limité, je n'en doute point: et je le découvrirais, si je voulais m'en donner la peine; c'est que l'homme n'est pas Dieu; c'est que l'atelier de l'artiste n'est pas la nature.

Vous pourriez croire que, pour se fortifier dans la couleur, un peu d'étude des oiseaux et des fleurs ne nuirait pas. Non, mon ami; jamais cette imitation ne donnera le sentiment de la chair. Voyez ce que devient Bachelier, quand il a perdu de vue sa rose, sa jonquille et son œillet. Proposez à Mme Vien de faire un portrait, et portez ensuite ce portrait à La Tour. Mais non, ne le lui portez pas; le traître n'estime aucun de ses confrères assez pour lui dire la vérité. Proposez-lui plutôt à lui, qui sait faire de la chair, de peindre une étoffe, un ciel, un œillet, une prune avec sa vapeur, une pêche avec son duvet, et [illegible]

avec quelle supériorité il s'en tirera. Et ce Chardin, pourquoi prend-on ses imitations d'êtres inanimés pour la nature même? C'est qu'il fait de la chair quand il lui plaît.

Mais ce qui achève de rendre fou le grand coloriste, c'est la vicissitude de cette chair; c'est qu'elle s'anime et qu'elle se flétrit d'un clin d'œil à l'autre; c'est que, tandis que l'œil de l'artiste est attaché à la toile, et que son pinceau s'occupe à me rendre, je passe; et que, lorsqu'il retourne la tête, il ne me retrouve plus. C'est l'abbé Le Blanc qui s'est présenté à mon idée; et j'ai bâillé d'ennui. C'est l'abbé Trublet qui s'est montré; et j'ai l'air ironique. C'est mon ami Grimm ou ma Sophie qui m'ont apparu; et mon cœur a palpité, et la tendresse et la sérénité se sont répandues sur mon visage; la joie me sort par les pores de la peau, le cœur s'est dilaté, les petits réservoirs sanguins ont oscillé, et la teinte imperceptible du fluide qui s'en est échappé a versé de tous côtés l'incarnat et la vie. Les fruits, les fleurs changent sous le regard attentif de La Tour et de Bachelier. Quel supplice n'est donc pas pour eux le visage de l'homme, cette toile qui s'agite, se meut, s'étend, se détend, se colore, se ternit selon la multitude infinie des alternatives de ce souffle léger et mobile qu'on appelle l'âme!

Mais j'allais oublier de vous parler de la couleur de la passion; j'étais pourtant tout contre. Est-ce que chaque passion n'a pas la sienne? Est-elle la même dans tous les instants d'une passion? La couleur a ses nuances dans la colère. Si elle enflamme le visage, les yeux sont ardents; si elle est extrême, et qu'elle serre le cœur au lieu de le détendre, les yeux s'égarent, la pâleur se répand sur le front et sur les joues, les lèvres deviennent tremblantes et blanchâtres. Une femme garde-t-elle le même teint dans l'attente du plaisir, dans les bras du plaisir, au sortir de ses bras? Ah! mon ami, quel art que celui de la peinture! J'achève en une ligne ce que le peintre ébauche à peine en une semaine; et son malheur, c'est qu'il sait, voit et sent comme moi, et qu'il ne peut rendre et se satisfaire; c'est que le sentiment le portant en avant, le trompe sur ce qu'il peut, et lui fait gâter un chef-d'œuvre : il était, sans s'en douter, sur la dernière limite de l'art.



CHAPITRE III.

Tout ce que j'ai compris de ma vie du clair-obscur.

Le clair-obscur est la juste distribution des ombres et de la lumière. Problème simple et facile, lorsqu'il n'y a qu'un objet régulier ou qu'un point lumineux; mais problème dont la difficulté s'accroît à mesure que les formes de l'objet sont variées; à mesure que la scène s'étend, que les êtres s'y multiplient, que la lumière y arrive de plusieurs endroits, et que les lumières sont diverses. Ah! mon ami, combien d'ombres et de lumières fausses dans une composition un peu compliquée! combien de licences prises! en combien d'endroits la vérité sacrifiée à l'effet!

On appelle un effet de lumière, en peinture, ce que vous avez vu dans le tableau de *Corésus*[1], un mélange des ombres et de la lumière, vrai, fort et piquant : moment poétique, qui vous arrête et vous étonne. Chose difficile, sans doute, mais moins peut-être qu'une distribution graduée, qui éclairerait la scène d'une manière diffuse et large, et où la quantité de lumière serait accordée à chaque point de la toile, eu égard à sa véritable exposition et à sa véritable distance du corps lumineux : quantité que les objets environnants font varier en cent manières diverses, plus ou moins sensibles, selon les pertes et les emprunts qu'ils occasionnent.

Rien de plus rare que l'unité de lumière dans une composition, surtout chez les paysagistes. Ici, c'est du soleil; là, de la lune; ailleurs, une lampe, un flambeau, ou quelque autre corps enflammé. Vice commun, mais difficile à discerner.

Il y a aussi des caricatures d'ombres et de lumières, et toute caricature est de mauvais goût.

Si, dans un tableau, la vérité des lumières se joint à celle de la couleur, tout est pardonné, du moins dans le premier instant. Incorrections de dessin, manque d'expression, pauvreté

1. Voyez ci-dessus, article FRAGONARD.

de caractères, vices d'ordonnance, on oublie tout; on demeure extasié, surpris, enchaîné, enchanté.

S'il nous arrive de nous promener aux Tuileries, au bois de Boulogne, ou dans quelque endroit écarté des Champs-Élysées, sous quelques-uns de ces vieux arbres épargnés parmi tant d'autres qu'on a sacrifiés au parterre et à la vue de l'hôtel de Pompadour [1], sur la fin d'un beau jour, au moment où le soleil plonge ses rayons obliques à travers la masse touffue de ces arbres, dont les branches entremêlées les arrêtent, les renvoient, les brisent, les rompent, les dispersent sur les troncs, sur la terre, entre les feuilles, et produisent autour de nous une variété infinie d'ombres fortes, d'ombres moins fortes, de parties obscures, moins obscures, éclairées, plus éclairées, tout à fait éclatantes : alors les passages de l'obscurité à l'ombre, de l'ombre à la lumière, de la lumière au grand éclat, sont si doux, si touchants, si merveilleux, que l'aspect d'une branche, d'une feuille, arrête l'œil et suspend la conversation au moment même le plus intéressant. Nos pas s'arrêtent involontairement; nos regards se promènent sur la toile magique, et nous nous écrions : « Quel tableau ! Oh ! que cela est beau ! » Il semble que nous considérions la nature comme le résultat de l'art; et, réciproquement, s'il arrive que le peintre nous répète le même enchantement sur la toile, il semble que nous regardions l'effet de l'art comme celui de la nature. Ce n'est pas au Salon, c'est dans le fond d'une forêt, parmi les montagnes que le soleil ombre et éclaire, que Loutherbourg et Vernet sont grands.

Le ciel répand une teinte générale sur les objets. La vapeur de l'atmosphère se discerne au loin; près de nous son effet est moins sensible; autour de moi les objets gardent toute la force et toute la variété de leurs couleurs; ils se ressentent moins de la teinte de l'atmosphère et du ciel; au loin, ils s'effacent, ils

1. Mme de Pompadour avait acheté en 1753 l'hôtel d'Évreux qui est aujourd'hui l'Élysée national. Les jardins, quoique fort grands, ne lui parurent pas suffisants, et elle prit, malgré les murmures du peuple, un assez vaste morceau de la promenade des Champs-Élysées pour y établir un potager. Puis, comme la vue de l'hôtel restait cependant bornée au midi, elle obtint de son frère la création de ce grand espace vide où a été bâti depuis le palais de l'Industrie, et qui porta longtemps le nom de carré Marigny. V. *Mémoires du marquis d'Ar*[illegible]

s'éteignent; toutes leurs couleurs se confondent; et la distance qui produit cette confusion, cette monotonie, les montre tout gris, grisâtres, d'un blanc mat ou plus ou moins éclairé, selon le lieu de la lumière et l'effet du soleil; c'est le même effet que celui de la vitesse avec laquelle on tourne un globe tacheté de différentes couleurs, lorsque cette vitesse est assez grande pour lier les taches et réduire leurs sensations particulières de rouge, de blanc, de noir, de bleu, de vert, à une sensation unique et simultanée.

Que celui qui n'a pas étudié et senti les effets de la lumière et de l'ombre dans les campagnes, au fond des forêts, sur les maisons des hameaux, sur les toits des villes, le jour, la nuit, laisse là les pinceaux; surtout qu'il ne s'avise pas d'être paysagiste. Ce n'est pas dans la nature seulement, c'est sur les arbres, c'est sur les eaux de Vernet, c'est sur les collines de Loutherbourg, que le clair de la lune est beau.

Un site peut sans doute être délicieux. Il est sûr que de hautes montagnes, que d'antiques forêts, que des ruines immenses en imposent. Les idées accessoires qu'elles réveillent sont grandes. J'en ferai descendre, quand il me plaira, Moïse ou Numa. La vue d'un torrent, qui tombe à grand bruit à travers des rochers escarpés qu'il blanchit de son écume, me fera frissonner. Si je ne le vois pas, et que j'entende au loin son fracas, « C'est ainsi, me dirai-je, que ces fléaux si fameux dans l'histoire ont passé : le monde reste, et tous leurs exploits ne sont plus qu'un vain bruit perdu qui m'amuse. » Si je vois une verte prairie, de l'herbe tendre et molle, un ruisseau qui l'arrose, un coin de forêt écarté qui me promette du silence, de la fraîcheur et du secret, mon âme s'attendrira; je me rappellerai celle que j'aime: « Où est-elle? m'écrierai-je; pourquoi suis-je seul ici? » Mais ce sera la distribution variée des ombres et des lumières qui ôtera ou donnera à toute la scène son charme général. Qu'il s'élève une vapeur qui attriste le ciel, et qui répande sur l'espace un ton grisâtre et monotone, tout devient muet, rien ne m'inspire, rien ne m'arrête; et je ramène mes pas vers ma demeure.

Je connais un portrait peint par Le Sueur; vous jureriez que la main droite est hors de la toile, et repose sur la bordure. On vante singulièrement ce merveilleux dans la jambe et le pied du *Saint Jean-Baptiste* de Raphaël, qui est au Palais-Royal. Ces



tours de l'art ont été fréquents dans tous les temps et chez tous les peuples. J'ai vu un Arlequin, ou un Scaramouche de Gillot, dont la lanterne était à un demi-pied du corps. Quelle est la tête de La Tour autour de laquelle l'œil ne tourne pas? Où est le morceau de Chardin, ou même de Roland de La Porte, où l'air ne circule pas entre les verres, les fruits et les bouteilles? Le bras du *Jupiter foudroyant* d'Apelle saillait hors de la toile, menaçait l'impie, l'adultère, s'avançait vers sa tête. Peut-être n'appartiendrait-il qu'à un grand maître de déchirer le nuage qui enveloppait Énée, de me le montrer comme il apparut à la crédule et facile reine de Carthage :

Circumfusa repente
Scindit se nubes, et in æthera purgat apertum.

VIRG. *Æneid.* lib. I, v. 590.

Avec tout cela, ce n'est pas là la grande partie, la partie difficile du clair-obscur. La voici :

Imaginez, comme dans la géométrie des indivisibles de Cavalleri[1], toute la profondeur de la toile coupée, n'importe en quel sens, par une infinité de plans infiniment petits. Le difficile, c'est la dispensation juste de la lumière et des ombres, et sur chacun de ces plans, et sur chaque tranche infiniment petite des objets qui les occupent; ce sont les échos, les reflets de toutes ces lumières les unes sur les autres. Lorsque cet effet est produit (mais où et quand l'est-il?) l'œil est arrêté, il se repose. Satisfait partout, il se repose partout; il s'avance, il s'enfonce, il est ramené sur sa trace. Tout est lié, tout tient. L'art et l'artiste sont oubliés. Ce n'est plus une toile, c'est la nature, c'est une portion de l'univers qu'on a devant soi.

Le premier pas vers l'intelligence du clair-obscur, c'est une étude des règles de la perspective. La perspective approche les parties des corps, ou les fait fuir, par la seule dégradation de leurs grandeurs, par la seule projection de leurs parties, vues à travers un plan interposé entre l'œil et l'objet, et attachées, ou sur ce plan même, ou sur un plan supposé au delà de l'objet.

Peintres, donnez quelques instants à l'étude de la perspec-

1. *Geometria indivisibilibus continuorum nova quadam ratione promota*; Bologne, 1635. C'est la première idée du calcul différentiel et une découverte capitale dans l'histoire de la géométrie.



tive ; vous en serez bien récompensés par la facilité et la sûreté que vous en retrouverez dans la pratique de votre art. Réfléchissez-y un moment ; et vous concevrez que le corps d'un prophète enveloppé de toute sa volumineuse draperie, et sa barbe touffue, et ses cheveux qui se hérissent sur son front, et ce linge pittoresque qui donne un caractère divin à sa tête, sont assujettis dans tous leurs points aux mêmes principes que le polyèdre. A la longue, l'un ne vous embarrassera pas plus que l'autre. Plus vous multiplierez le nombre idéal de vos plans, plus vous serez corrects et vrais ; et ne craignez pas d'être froids par une condition de plus ou de moins ajoutée à votre technique.

Ainsi que la couleur générale d'un tableau, la lumière générale a son ton. Plus elle est forte et vive, plus les ombres sont limitées, décidées et noires. Éloignez successivement la lumière d'un corps, et successivement vous en affaiblirez l'éclat et l'ombre. Éloignez-la davantage encore, et vous verrez la couleur d'un corps prendre un ton monotone, et son ombre s'amincir, pour ainsi dire, au point que vous n'en discernerez plus les limites. Rapprochez la lumière, le corps s'éclairera, et son ombre se terminera. Au crépuscule, presque plus d'effet de lumière sensible, presque aucune ombre particulière discernable. Comparez une scène de la nature, dans un jour et sous un soleil brillant, avec la même scène sous un ciel nébuleux. Là, les lumières et les ombres seront fortes ; ici, tout sera faible et gris. Mais vous avez vu cent fois ces deux scènes se succéder en un clin d'œil, lorsqu'au milieu d'une campagne immense quelque nuage épais, porté par les vents qui régnaient dans la partie supérieure de l'atmosphère, tandis que la partie qui vous entourait était immobile et tranquille, allait à votre insu s'interposer entre l'astre du jour et la terre. Tout a perdu subitement son éclat. Une teinte, un voile triste, obscur et monotone est tombé rapidement sur la scène. Les oiseaux même en ont été surpris, et leur chant suspendu. Le nuage a passé, tout a repris son éclat, et les oiseaux ont recommencé leur ramage.

C'est l'instant du jour, la saison, le climat, le site, l'état du ciel, le lieu de la lumière, qui en rendent le ton général fort ou faible, triste ou piquant. Celui qui éteint la lumière s'impose la nécessité de donner du corps à l'air même, et d'apprendre à mon œil à mesurer l'espace vide par des objets interposés et

graduellement affaiblis. Quel homme, s'il sait se passer du grand agent, et produire sans son secours un grand effet !

Méprisez ces gauches repoussoirs, si grossièrement, si bêtement placés, qu'il est impossible d'en méconnaître l'intention. On a dit qu'en architecture, il fallait que les parties principales se tournassent en ornements ; il faut, en peinture, que les objets essentiels se tournent en repoussoirs. Il faut que dans une composition les figures se lient, s'avancent, se reculent, sans ces intermédiaires postiches, que j'appelle des chevilles ou des bouche-trous. Téniers avait une autre magie.

Mon ami, les ombres ont aussi leurs couleurs. Regardez attentivement les limites et même la masse de l'ombre d'un corps blanc ; et vous y discernerez une infinité de points noirs et blancs interposés. L'ombre d'un corps rouge se teint de rouge ; il semble que la lumière, en frappant l'écarlate, en détache et emporte avec elle des molécules. L'ombre d'un corps avec la chair et le sang de la peau, forme une faible teinte jaunâtre. L'ombre d'un corps bleu prend une nuance de bleu ; et les ombres et les corps reflètent les uns sur les autres. Ce sont ces reflets infinis des ombres et des corps qui engendrent l'harmonie sur votre bureau, où le travail et le génie ont jeté la brochure à côté du livre, le livre à côté du cornet, le cornet au milieu de cinquante objets disparates de nature, de forme et de couleur. Qui est-ce qui observe ? qui est-ce qui connaît ? qui est-ce qui exécute ? qui est-ce qui fond tous ces effets ensemble ? qui est-ce qui en connaît le résultat nécessaire ? La loi en est pourtant bien simple ; et le premier teinturier à qui vous portez un échantillon d'étoffe nuancée, jette la pièce d'étoffe blanche dans sa chaudière, et sait l'en tirer teinte comme vous l'avez désirée. Mais le peintre observe lui-même cette loi sur sa palette, quand il mêle ses teintes. Il n'y a pas une loi pour les couleurs, une loi pour la lumière, une loi pour les ombres ; c'est partout la même.

Et malheur aux peintres, si celui qui parcourt une galerie y porte jamais ces principes ! Heureux le temps où ils seront populaires ! C'est la lumière générale de la nation qui empêche le souverain, le ministre et l'artiste de faire des sottises. *O sacra reverentia plebis !* Il n'y en a pas un qui ne soit tenté de s'écrier : « Canaille, combien je me donne de peine, pour obtenir de toi un signe d'approbation ! »

Il n'y a pas un artiste qui ne vous dise qu'il sait tout cela mieux que moi. Répondez-lui de ma part que toutes ses figures lui crient qu'il en a menti.

Il y a des objets que l'ombre fait valoir, d'autres qui deviennent plus piquants à la lumière. La tête des brunes s'embellit dans la demi-teinte, celle des blondes à la lumière.

Il est un art de faire les fonds, surtout aux portraits. Une loi assez générale, c'est qu'il n'y ait au fond aucune teinte qui, comparée à une autre teinte du sujet, soit assez forte pour l'étouffer ou arrêter l'œil.

SUITE DU CHAPITRE PRÉCÉDENT[1].

Examen du clair-obscur.

Si une figure est dans l'ombre, elle est trop ou trop peu ombrée, si, la comparant aux figures plus éclairées, et la faisant par la pensée avancer à leur place, elle ne nous inspire pas un pressentiment vif et certain qu'elle le serait autant qu'elles. Exemple de deux personnes qui montent d'une cave, dont l'une porte une lumière, et que l'autre suit. Si celle-ci a la quantité de lumière ou d'ombre qui lui convient, vous sentirez qu'en la plaçant sur la même marche que celle-là, elle s'éclairera successivement, de manière que, parvenue sur cette marche, elles seront toutes deux également éclairées.

Moyen technique de s'assurer si les figures sont ombrées sur le tableau comme elles le seraient en nature. C'est de tracer sur un plan celui de son tableau; d'y disposer des objets, soit à la même distance que ceux du tableau, soit à des distances relatives, et de comparer les lumières des objets du plan aux lumières des objets du tableau. Elles doivent être, de part et d'autre, ou les mêmes, ou dans les mêmes rapports.

La scène d'un peintre peut être aussi étendue qu'il le désire: cependant il ne lui est pas permis de placer partout des objets; il est des lointains où les formes de ces objets n'étant plus sensibles, il est ridicule de les y jeter, puisqu'on ne met un objet sur la toile que pour le faire apercevoir et distinguer tel. Ainsi,

1. Ce chapitre manque dans l'édition de ce *Salon* publiée en l'an IV; mais il se trouve dans le manuscrit autographe de cet *Essai sur la peinture*. (N.)

quand la distance est telle qu'à cette distance les caractères qui individualisent les êtres ne se font plus distinguer, qu'on prendrait, par exemple, un loup pour un chien, ou un chien pour un loup, il ne faut plus en mettre. Voilà peut-être un cas où il ne faut plus peindre la nature.

Tous les possibles ne doivent point avoir lieu en bonne peinture ; car il y a tel concours d'événements dont on ne peut nier la possibilité, mais dont la combinaison est telle qu'on voit que peut-être ils n'ont jamais eu lieu, et ne l'auront peut-être jamais. Les possibles qu'on peut employer, ce sont les possibles vraisemblables, ce sont ceux où il y a plus à parier pour que contre, qu'ils ont passé de l'état de possibilité à l'état d'existence dans un certain temps limité par celui de l'action. Exemple : il se peut faire qu'une femme soit surprise par les douleurs de l'enfantement en pleine campagne ; il se peut faire qu'elle y trouve une crèche ; il est possible que cette crèche soit appuyée contre les ruines d'un ancien monument ; mais la rencontre possible de cet ancien monument est à sa rencontre réelle, comme l'espace entier où il peut y avoir des crèches est à la partie de cet espace qui est occupée par d'anciens monuments. Or ce rapport est infiniment petit ; il n'y faut donc avoir aucun égard ; et cette circonstance est absurde, à moins qu'elle ne soit donnée par l'histoire, ainsi que les autres circonstances de l'action. Il n'en est pas ainsi des bergers, des chiens, des hameaux, des troupeaux, des voyageurs, des arbres, des ruisseaux, des montagnes et de tous les autres objets qui sont dispersés dans les campagnes, et qui les constituent. Pourquoi peut-on les mettre dans la peinture dont il s'agit, et sur le champ du tableau ? Parce qu'ils se trouvent plus souvent dans la scène de la nature qu'on se propose d'imiter, qu'il n'arrive qu'ils ne s'y trouvent pas. La proximité ou la rencontre d'un ancien monument est aussi ridicule que le passage d'un empereur dans le moment de l'action. Ce passage est possible, mais d'un possible trop rare pour être employé ; celui d'un voyageur ordinaire l'est aussi, mais d'un possible si commun que l'emploi n'en a rien que de naturel. Il faut que le passage de l'empereur ou la présence de la colonne soit donné par l'histoire.

Deux sortes de peintures ; l'une qui, plaçant l'œil tout aussi près du tableau qu'il est possible, sans le priver de sa faculté de

voir distinctement, rend les objets dans tous les détails qu'il aperçoit à cette distance, et rend ces détails avec autant de scrupule que les formes principales; en sorte qu'à mesure que le spectateur s'éloigne du tableau, à mesure il perd de ses détails, jusqu'à ce qu'enfin il arrive à une distance où tout disparaisse. en sorte qu'en s'approchant de cette distance où tout est confondu, les formes commencent peu à peu à se faire discerner. et successivement les détails à se recouvrer, jusqu'à ce que l'œil replacé en son premier et moindre éloignement, il voit dans les objets du tableau les variétés les plus légères et les plus minutieuses. Voilà la belle peinture, voilà la véritable imitation de la nature. Je suis, par rapport à ce tableau, ce que je suis par rapport à la nature, que le peintre a prise pour modèle; je la vois mieux à mesure que mon œil s'en approche; je la vois moins bien à mesure que mon œil s'en éloigne. Mais il est une autre peinture qui n'est pas moins dans la nature, mais qui ne l'imite parfaitement qu'à une certaine distance; elle n'est, pour ainsi parler, imitatrice que dans un point; c'est celle où le peintre n'a rendu vivement et fortement que les détails qu'il a aperçus dans les objets du point qu'il a choisi; au delà de ce point, on ne voit plus rien; c'est pis encore en deçà. Son tableau n'est point un tableau; depuis sa toile jusqu'à son point de vue on ne sait ce que c'est. Il ne faut pourtant pas blâmer ce genre de peinture; c'est celui du fameux Rembrandt. Ce nom seul en fait suffisamment l'éloge.

D'où l'on voit que la loi de tout finir a quelque restriction: elle est d'observation absolue dans le premier genre de peinture dont j'ai parlé dans l'article précédent; elle n'est pas de même nécessité dans le second genre. Le peintre y néglige tout ce qui ne s'aperçoit dans les objets que dans les points plus voisins du tableau que celui qu'il a pris pour son point de vue.

Exemple d'une idée sublime de Rembrandt : Rembrandt a peint une *Résurrection du Lazare*; son Christ a l'air d'un *tristo :* il est à genoux sur le bord du sépulcre; il prie, et l'on voit s'élever deux bras du fond du sépulcre.

Exemple d'une autre espèce: il n'y aurait rien de si ridicule qu'un homme peint en habit neuf au sortir de chez son tailleur. ce tailleur fût-il le plus habile homme de son temps. Mieux un habit collerait sur les membres, plus la figure serait la figure

d'un homme de bois, outre ce que le peintre perdrait du côté de la variété des formes et des lumières qui naissent des plis et du chiffonnage des vieux habits. Il y a encore une raison qui agit en nous, sans que nous nous en apercevions; c'est qu'un habit n'est neuf que pendant quelques jours, et qu'il est vieux pendant longtemps, et qu'il faut prendre les choses dans l'état qu'elles ont d'une manière la plus durable. D'ailleurs il y a dans un habit vieux une multitude infinie de petits accidents intéressants; de la poudre, des boutons manquants, et tout ce qui tient de l'user. Tous ces accidents rendus réveillent autant d'idées et servent à lier les différentes parties de l'ajustement: il faut de la poudre pour lier la perruque à cet habit.

Un jeune homme fut consulté par sa famille sur la manière dont il voulait qu'on fît peindre son père. C'était un ouvrier en fer : « Mettez-lui, dit-il, son habit de travail, son bonnet de forge, son tablier; que je le voie à son établi avec une lancette ou autre ouvrage à la main; qu'il éprouve ou qu'il repasse, et surtout n'oubliez pas de lui faire mettre ses lunettes sur le nez. » Ce projet ne fut point suivi; on lui envoya un beau portrait de son père, en pied, avec une belle perruque, un bel habit, de beaux bas, une belle tabatière à la main; le jeune homme, qui avait du goût et de la vérité dans le caractère, dit à sa famille en la remerciant : « Vous n'avez rien fait qui vaille, ni vous, ni le peintre; je vous avais demandé mon père de tous les jours, et vous ne m'avez envoyé que mon père des dimanches...[1] » C'est par la même raison que M. de La Tour, si vrai, si sublime d'ailleurs, n'a fait, du portrait de M. Rousseau, qu'une belle chose, au lieu d'un chef-d'œuvre qu'il en pouvait faire. J'y cherche le censeur des lettres, le Caton et le Brutus de notre âge; je m'attendais à voir Épictète en habit négligé, en perruque ébouriffée, effrayant, par son air sévère, les littérateurs, les grands et les gens du monde; et je n'y vois que l'auteur du *Devin du village*, bien habillé, bien peigné, bien poudré, et ridiculement assis sur une chaise de paille; et il faut convenir que le vers de M. de Marmontel dit très-bien ce qu'est M. Rousseau, et ce qu'on devrait trouver, et ce qu'on cherche en vain

1. On se rappelle que le père de Diderot était coutelier à Langres. (Br.)

dans le tableau de M. de La Tour[1]. On a exposé cette année dans le Salon un tableau de *la Mort de Socrate*, qui a tout le ridicule qu'une composition de cette espèce pouvait avoir. On y fait mourir sur un lit de parade le philosophe le plus austère et le plus pauvre de la Grèce. Le peintre n'a pas conçu combien la vertu et l'innocence, près d'expirer au fond d'un cachot, sur un lit de paille, sur un grabat, ferait une représentation pathétique et sublime.

CHAPITRE IV.

Ce que tout le monde sait sur l'expression, et quelque chose que tout le monde ne sait pas.

Sunt lacrymæ rerum, et mentem mortalia pectora tangunt.
VIRG. *Æneid.* lib. I, v. 466.

L'expression est en général l'image d'un sentiment.

Un comédien qui ne se connaît pas en peinture est un pauvre comédien; un peintre qui n'est pas physionomiste est un pauvre peintre.

Dans chaque partie du monde, chaque contrée; dans une même contrée, chaque province; dans une province, chaque ville; dans une ville, chaque famille; dans une famille, chaque individu; dans un individu, chaque instant a sa physionomie, son expression.

L'homme entre en colère, il est attentif, il est curieux, il aime, il hait, il méprise, il dédaigne, il admire; et chacun des mouvements de son âme vient se peindre sur son visage en caractères clairs, évidents, auxquels nous ne nous méprenons jamais.

1. Exposé en 1753. Voici les vers de Marmontel :

A ces traits, par le zèle et l'amitié tracés,
Sages, arrêtez-vous; gens du monde, passez.

Grimm critiquait le premier de ces vers qu'il regardait comme un remplissage inutile.

Sur son visage! Que dis-je? sur sa bouche, sur ses joues, dans ses yeux, en chaque partie de son visage. L'œil s'allume, s'éteint, languit, s'égare, se fixe; et une grande imagination de peintre est un recueil immense de toutes ces expressions. Chacun de nous en a sa petite provision; et c'est la base du jugement que nous portons de la laideur et de la beauté. Remarquez-le bien, mon ami; interrogez-vous à l'aspect d'un homme ou d'une femme, et vous reconnaîtrez que c'est toujours l'image d'une bonne qualité, ou l'empreinte plus ou moins marquée d'une mauvaise, qui vous attire ou vous repousse.

Supposez l'*Antinoüs* devant vous. Ses traits sont beaux et réguliers. Ses joues larges et pleines annoncent la santé. Nous aimons la santé; c'est la pierre angulaire du bonheur. Il est tranquille; nous aimons le repos. Il a l'air réfléchi et sage; nous aimons la réflexion et la sagesse. Je laisse là le reste de la figure, et je vais m'occuper seulement de la tête.

Conservez tous les traits de ce beau visage comme ils sont; relevez seulement un des coins de la bouche, l'expression devient ironique, et le visage vous plaira moins. Remettez la bouche dans son premier état et relevez les sourcils, le caractère devient orgueilleux, et il vous plaira moins. Relevez les deux coins de la bouche en même temps, et tenez les yeux bien ouverts, vous aurez une physionomie cynique, et vous craindrez pour votre fille, si vous êtes père. Laissez retomber les coins de la bouche, et rabaissez les paupières, qu'elles couvrent la moitié de l'iris et partagent la prunelle en deux, et vous en aurez fait un homme faux, caché, dissimulé, que vous éviterez.

Chaque âge a ses goûts. Des lèvres vermeilles bien bordées, une bouche entr'ouverte et riante, de belles dents blanches, une démarche libre, le regard assuré, une gorge découverte, de belles grandes joues larges, un nez retroussé, me faisaient galoper à dix-huit ans. Aujourd'hui que le vice ne m'est plus bon, et que je ne suis plus bon au vice, c'est une jeune fille qui a l'air décent et modeste, la démarche composée, le regard timide, et qui marche en silence à côté de sa mère, qui m'arrête et me charme.

Qui est-ce qui a le bon goût? Est-ce moi à dix-huit ans? Est-ce moi à cinquante? La question sera bientôt décidée. Si l'on m'eût dit à dix-huit ans : « Mon enfant, de l'image du vice,

ou de l'image de la vertu, quelle est la plus belle? — Belle demande ! aurais-je répondu ; c'est celle-ci. »

Pour arracher de l'homme la vérité, il faut à tout moment donner le change à la passion, en empruntant des termes généraux et abstraits. C'est qu'à dix-huit ans, ce n'était pas l'image de la beauté, mais la physionomie du plaisir qui me faisait courir.

L'expression est faible ou fausse si elle laisse incertain sur le sentiment.

Quel que soit le caractère de l'homme, si sa physionomie habituelle est conforme à l'idée que vous avez d'une vertu, il vous attirera; si sa physionomie habituelle est conforme à l'idée que vous avez d'un vice, il vous éloignera.

On se fait à soi-même quelquefois sa physionomie. Le visage, accoutumé à prendre le caractère de la passion dominante, le garde. Quelquefois aussi on la reçoit de la nature ; et il faut bien la garder comme on l'a reçue. Il lui a plu de nous faire bons et de nous donner le visage du méchant; ou de nous faire méchants et de nous donner le visage de la bonté.

J'ai vu au fond du faubourg Saint-Marceau, où j'ai demeuré longtemps[1], des enfants charmants de visage. A l'âge de douze à treize ans, ces yeux pleins de douceur étaient devenus intrépides et ardents; cette agréable petite bouche s'était contournée bizarrement; ce cou, si rond, était gonflé de muscles; ces joues larges et unies étaient parsemées d'élévations dures. Ils avaient pris la physionomie de la halle et du marché. A force de s'irriter, de s'injurier, de se battre, de crier, de se décoiffer pour un liard, ils avaient contracté, pour toute leur vie, l'air de l'intérêt sordide, de l'impudence et de la colère.

Si l'âme d'un homme ou la nature a donné à son visage l'expression de la bienveillance, de la justice et de la liberté, vous le sentirez, parce que vous portez en vous-même des images de ces vertus, et vous accueillerez celui qui vous les annonce. Ce visage est une lettre de recommandation écrite dans une langue commune à tous les hommes.

Chaque état de la vie a son caractère propre et son expression.

1. Diderot demeurait rue Mouffetard vers 1749.

Le sauvage a les traits fermes, vigoureux et prononcés, des cheveux hérissés, une barbe touffue, la proportion la plus rigoureuse dans les membres ; quelle est la fonction qui aurait pu l'altérer? Il a chassé, il a couru, il s'est battu contre l'animal féroce, il s'est exercé; il s'est conservé, il a produit son semblable, les deux seules occupations naturelles. Il n'a rien qui sente l'effronterie ni la honte. Un air de fierté mêlé de férocité. Sa tête est droite et relevée; son regard fixe. Il est le maître dans sa forêt. Plus je le considère, plus il me rappelle la solitude et la franchise de son domicile. S'il parle, son geste est impérieux, son propos énergique et court. Il est sans lois et sans préjugés. Son âme est prompte à s'irriter. Il est dans un état de guerre perpétuel. Il est souple, il est agile; cependant il est fort.

Les traits de sa compagne, son regard, son maintien, ne sont point de la femme civilisée. Elle est nue sans s'en apercevoir. Elle a suivi son époux dans la plaine, sur la montagne, au fond de la forêt; elle a partagé son exercice; elle a porté son enfant dans ses bras. Aucun vêtement n'a soutenu ses mamelles. Sa longue chevelure est éparse. Elle est bien proportionnée. La voix de son époux était tonnante, la sienne est forte. Ses regards sont moins arrêtés; elle conçoit de l'effroi plus facilement. Elle est agile.

Dans la société, chaque ordre de citoyens a son caractère et son expression; l'artisan, le noble, le roturier, l'homme de lettres, l'ecclésiastique, le magistrat, le militaire.

Parmi les artisans, il y a des habitudes de corps, des physionomies de boutiques et d'ateliers.

Chaque société a son gouvernement, et chaque gouvernement a sa qualité dominante, réelle ou supposée, qui en est l'âme, le soutien et le mobile.

La république est un état d'égalité. Tout sujet se regarde comme un petit monarque. L'air du républicain sera haut, dur et fier.

Dans la monarchie, où l'on commande et l'on obéit, le caractère, l'expression sera celle de l'affabilité, de la grâce, de la douceur, de l'honneur, de la galanterie.

Sous le despotisme, la beauté sera celle de l'esclave. Montrez-moi des visages doux, soumis, timides. circonspects, sup-

pliants et modestes. L'esclave marche la tête inclinée; il semble toujours la présenter à un glaive prêt à le frapper.

Et qu'est-ce que la sympathie? j'entends cette impulsion prompte, subite, irréfléchie, qui presse et colle deux êtres l'un à l'autre, à la première vue, au premier coup, à la première rencontre; car la sympathie, même en ce sens, n'est point une chimère. C'est l'attrait momentané et réciproque de quelque vertu. De la beauté naît l'admiration; de l'admiration, l'estime, le désir de posséder, et l'amour.

Voilà pour les caractères et leurs diverses physionomies; mais ce n'est pas tout : il faut joindre encore à cette connaissance une profonde expérience des scènes de la vie. Je m'explique. Il faut avoir étudié le bonheur et la misère de l'homme sous toutes ses faces; des batailles, des famines, des pestes, des inondations, des orages, des tempêtes; la nature sensible. la nature inanimée, en convulsion. Il faut feuilleter les historiens, se remplir des poëtes, s'arrêter sur leurs images. Lorsque le poëte dit : *vera incessu patuit dea,* il faut chercher en soi cette figure-là. Lorsqu'il dit : *summa placidum caput extulit unda,* il faut modeler cette tête-là; sentir ce qu'il en faut prendre, ce qu'il en faut laisser; connaître les passions douces et fortes, et les rendre sans grimace. Le Laocoon souffre, il ne grimace pas; cependant la douleur cruelle serpente depuis l'extrémité de son orteil jusqu'au sommet de sa tête. Elle affecte profondément sans inspirer de l'horreur. Faites que je ne puisse ni arrêter mes yeux, ni les arracher de dessus votre toile.

Ne confondez point les minauderies, la grimace, les petits coins de bouche relevés, les petits becs pincés, et mille autres puériles afféteries, avec la grâce, moins encore avec l'expression.

Que votre tête soit d'abord d'un beau caractère. Les passions se peignent plus facilement sur un beau visage. Quand elles sont extrêmes, elles n'en deviennent que plus terribles. Les Euménides des Anciens sont belles, et n'en sont que plus effrayantes. C'est quand on est en même temps attiré et repoussé violemment qu'on éprouve le plus de malaise; et ce sera l'effet d'une Euménide à laquelle on aura conservé les grands traits de la beauté.

L'ovale du visage, allongé dans l'homme, large par le haut, se rétrécissant par le bas, caractère de noblesse.



L'ovale du visage, arrondi dans la femme, dans l'enfant : caractère de jeunesse, principe de la grâce.

Un trait déplacé de l'épaisseur d'un cheveu embellit ou dépare.

Sachez donc ce que c'est que la grâce, ou cette rigoureuse et précise conformité des membres avec la nature de l'action. Surtout ne la prenez point pour celle de l'acteur ou du maître à danser. La grâce de l'action et celle de Marcel se contredisent exactement. Si Marcel rencontrait un homme placé comme l'Antinoüs, lui portant une main sous le menton et l'autre sur les épaules : « Allons donc, grand dadais, lui dirait-il, est-ce qu'on se tient comme cela? » Puis, lui repoussant les genoux avec les siens, et le relevant par-dessous les bras, il ajouterait : « On dirait que vous êtes de cire, et que vous allez fondre. Allons, nigaud, tendez-moi ce jarret; déployez-moi cette figure; ce nez un peu au vent. » Et quand il en aurait fait le plus insipide petit-maître, il commencerait à lui sourire, et à s'applaudir de son ouvrage.

Si vous perdez le sentiment de la différence de l'homme qui se présente en compagnie et de l'homme intéressé qui agit, de l'homme qui est seul et de l'homme qu'on regarde, jetez vos pinceaux dans le feu. Vous académiserez, vous redresserez, vous guinderez toutes vos figures.

Voulez-vous sentir, mon ami, cette différence? Vous êtes seul chez vous. Vous attendez mes papiers qui ne viennent point. Vous pensez que les souverains veulent être servis à point nommé. Vous voilà étendu sur votre chaise de paille, les bras posés sur vos genoux; votre bonnet de nuit renfoncé sur vos yeux, ou vos cheveux épars et mal retroussés sous un peigne courbé; votre robe de chambre entr'ouverte et retombant à longs plis de l'un et de l'autre côté : vous êtes tout à fait pittoresque et beau. On vous annonce M. le marquis de Castries; et voilà le bonnet relevé, la robe de chambre croisée; mon homme droit, tous ses membres bien composés, se maniérant, se marcélisant, se rendant très-agréable pour la visite qui lui arrive, très-maussade pour l'artiste. Tout à l'heure vous étiez son homme; vous ne l'êtes plus.

Quand on considère certaines figures, certains caractères de tête de Raphaël, des Carraches et d'autres, on se demande où

ils les ont pris. Dans une imagination forte, dans les auteurs, dans les nuages, dans les accidents du feu, dans les ruines, dans la nation où ils ont recueilli les premiers traits que la poésie a ensuite exagérés.

Ces hommes rares avaient de la sensibilité, de l'originalité, de l'humeur. Ils lisaient, les poëtes surtout. Un poëte est un homme d'une imagination forte, qui s'attendrit, qui s'effraye lui-même des fantômes qu'il se fait.

Je ne saurais résister. Il faut absolument, mon ami, que je vous entretienne ici de l'action et de la réaction du poëte sur le statuaire ou le peintre; du statuaire sur le poëte; et de l'un et de l'autre sur les êtres tant animés qu'inanimés de la nature. Je rajeunis de deux mille ans pour vous exposer comment, dans les temps anciens, ces artistes influaient réciproquement les uns sur les autres; comment ils influaient sur la nature même et lui donnaient une empreinte divine. Homère avait dit que Jupiter ébranlait l'Olympe du seul mouvement de ses noirs sourcils. C'est le théologien qui avait parlé; et voilà la tête que le marbre exposé dans un temple avait à montrer à l'adorateur prosterné. La cervelle du sculpteur s'échauffait; et il ne prenait la terre molle et l'ébauchoir que quand il avait conçu l'image orthodoxe. Le poëte avait consacré les beaux pieds de Thétis, et ces pieds étaient de foi; la gorge ravissante de Vénus, et cette gorge était de foi; les épaules charmantes d'Apollon, et ces épaules étaient de foi; les fesses rebondies de Ganymède, et ces fesses étaient de foi. Le peuple s'attendait à retrouver sur les autels ses dieux et ses déesses avec les charmes caractéristiques de son catéchisme. Le théologien ou le poëte les avait désignés, et le statuaire n'avait garde d'y manquer. On se serait moqué d'un Neptune qui n'aurait pas eu la poitrine, d'un Hercule qui n'aurait pas eu le dos de la *Bible* païenne, et le bloc de marbre hérétique serait resté dans l'atelier.

Qu'arrivait-il de là; car, après tout, le poëte n'avait rien révélé ni fait croire; le peintre et le sculpteur n'avaient représenté que des qualités empruntées de la nature? C'est que, quand, au sortir du temple, le peuple venait à reconnaître ces qualités dans quelques individus, il en était bien autrement touché. La femme avait fourni ses pieds à Thétis, sa gorge à

Vénus; la déesse les lui rendait, mais les lui rendait sanctifiés, divinisés. L'homme avait fourni à Apollon ses épaules, sa poitrine à Neptune, ses flancs nerveux à Mars, sa tête sublime à Jupiter, ses fesses à Ganymède; mais Apollon, Neptune, Mars, Jupiter et Ganymède les lui rendaient sanctifiés, divinisés.

Lorsque quelque circonstance permanente, quelquefois même passagère, a associé certaines idées dans la tête des peuples, elles ne s'y séparent plus; et s'il arrivait à un libertin de retrouver sa maîtresse sur l'autel de Vénus, parce qu'en effet c'était elle, un dévot n'en était pas moins porté à révérer les épaules de son dieu sur le dos d'un mortel, quel qu'il fût. Ainsi, je ne puis m'empêcher de croire que, lorsque le peuple assemblé s'amusait à considérer des hommes nus aux bains, dans les gymnases, dans les jeux publics, il y avait, sans qu'ils s'en doutassent, dans le tribut d'admiration qu'ils rendaient à la beauté, une teinte mêlée de sacré et de profane, je ne sais quel mélange bizarre de libertinage et de dévotion. Un voluptueux qui tenait sa maîtresse entre ses bras l'appelait ma reine, ma souveraine, ma déesse; et ces propos, fades dans notre bouche, avaient bien un autre sens dans la sienne. C'est qu'ils étaient vrais; c'est qu'en effet il était dans les cieux, parmi les dieux; c'est qu'il jouissait réellement de l'objet de son adoration et de l'adoration nationale.

Et pourquoi les choses se seraient-elles passées autrement dans l'esprit du peuple que dans la tête de ses poëtes ou théologiens? Les ouvrages que nous en avons, les descriptions qu'ils nous ont laissées des objets de leurs passions, sont pleins de comparaisons, d'allusions aux objets de leur culte. C'est le sourire des Grâces; c'est la jeunesse d'Hébé; ce sont les doigts de l'Aurore; c'est la gorge, c'est le bras, c'est l'épaule, ce sont les cuisses, ce sont les yeux de Vénus. « Va-t'en à Delphes, et tu verras mon Bathylle. Prends cette fille pour modèle, et porte ton tableau à Paphos. » Il ne leur a manqué que de nous dire plus souvent où l'on voyait ce dieu, ou cette déesse, dont ils caressaient l'original vivant; mais les peuples qui lisaient leurs poésies ne l'ignoraient pas.

Sans ces simulacres subsistants, leurs galanteries auraient été bien insipides et bien froides. Je vous en atteste, vous, mon ami; et vous, fin et délicat Suard; vous, chaud et bouillant

Arnaud; vous, original, savant, profond et plaisant Galiani. Dites-moi, ne pensez-vous pas que c'est là l'origine de tous ces éloges des mortels, empruntés des attributs des dieux, et de toutes ces épithètes indivisiblement attachées aux héros et aux dieux? C'étaient autant d'articles de la foi, autant de versets du symbole païen, consacrés par la poésie, la peinture et la sculpture. Lorsque nous voyons ces épithètes revenir sans cesse, si elles nous fatiguent et nous ennuient, c'est qu'il ne subsiste plus aucune statue, aucun temple, aucun modèle, auxquels nous puissions les rapporter. Le païen, au contraire, à chaque fois qu'il les retrouvait dans un poëte, rentrait d'imagination dans un temple, revoyait le tableau, se rappelait la statue qui les avait fournies.

Attendez, mon ami : peut-être que ce qui suit donnera quelque vraisemblance à des idées qui ne vous ont amusé jusqu'à présent que comme un rêve agréable, que comme un système ingénieux. Si notre religion n'était pas une triste et plate métaphysique; si nos peintres et nos statuaires étaient des hommes à comparer aux peintres et aux statuaires anciens (j'entends les bons; car vraisemblablement ils en ont eu de mauvais, et plus que nous, comme l'Italie est le lieu où l'on fait le plus de bonne et de mauvaise musique); si nos prêtres n'étaient pas de stupides bigots; si cet abominable christianisme ne s'était pas établi par le meurtre et par le sang; si les joies de notre paradis ne se réduisaient pas à une impertinente vision béatifique de je ne sais quoi, qu'on ne comprend ni n'entend; si notre enfer offrait autre chose que des gouffres de feux, des démons hideux et gothiques, des hurlements et des grincements de dents; si nos tableaux pouvaient être autre chose que des scènes d'atrocité, un écorché, un pendu, un rôti, un grillé, une dégoûtante boucherie; si tous nos saints et nos saintes n'étaient pas voilés jusqu'au bout du nez, si nos idées de pudeur et de modestie n'avaient proscrit la vue des bras, des cuisses, des tétons, des épaules, toute nudité; si l'esprit de mortification n'avait flétri ces tétons, amolli ces cuisses, décharné ces bras, déchiré ces épaules; si nos artistes n'étaient pas enchaînés et nos poëtes contenus par les mots effrayants de sacrilége et de profanation; si la vierge Marie avait été la mère du plaisir, ou bien, mère de Dieu, si c'eût été ses beaux yeux, ses beaux



tétons, ses belles fesses, qui eussent attiré l'Esprit-Saint sur elle, et que cela fût écrit dans le livre de son histoire ; si l'ange Gabriel y était vanté par ses belles épaules ; si la Madeleine avait eu quelque aventure galante avec le Christ ; si, aux noces de Cana, le Christ entre deux vins, un peu non-conformiste, eût parcouru la gorge d'une des filles de noce et les fesses de saint Jean, incertain s'il resterait fidèle ou non à l'apôtre au menton ombragé d'un duvet léger : vous verriez ce qu'il en serait de nos peintres, de nos poëtes et de nos statuaires ; de quel ton nous parlerions de ces charmes, qui joueraient un si grand et si merveilleux rôle dans l'histoire de notre religion et de notre Dieu ; et de quel œil nous regarderions la beauté à laquelle nous devrions la naissance, l'incarnation du Sauveur, et la grâce de notre rédemption.

Nous nous servons cependant encore des expressions de charmes divins, de beauté divine : mais, sans quelque reste de paganisme, que l'habitude avec les anciens poëtes entretient dans nos cerveaux poétiques, cela serait froid et vide de sens. Cent femmes de formes diverses peuvent recevoir le même éloge ; mais il n'en était pas ainsi chez les Grecs. Il existait en marbre, ou sur la toile, un modèle donné ; et celui qui, aveuglé par sa passion, s'avisait de comparer quelque figure commune avec la Vénus de Gnide ou de Paphos, était aussi ridicule que celui qui, parmi nous, oserait mettre quelque petit nez retroussé de bourgeoise à côté de madame la comtesse de Brionne : on hausserait les épaules, et on lui rirait au visage.

Nous avons cependant quelques caractères traditionnels, quelques figures données par la peinture et par la sculpture. Personne ne se méprend au Christ, à saint Pierre, à la Vierge, à la plupart des apôtres ; et croyez-vous qu'au moment où un bon croyant reconnaît dans la rue quelques-unes de ces têtes, il n'éprouve pas un léger sentiment de respect ? Que serait-ce donc si ces figures ne se présentaient jamais à la vue, sans réveiller un cortége d'idées douces, voluptueuses, agréables, qui missent les sens et les passions en jeu ?

Grâce à Raphaël, au Guide, au Baroche, au Titien, et à quelques autres peintres italiens, lorsque quelque femme nous offre ce caractère [illegible] d'innocence et de simplicité qu[illegible] se passe [illegible]

alors dans l'âme; si le sentiment qui nous affecte n'a pas quelque chose de romanesque, qui tient de l'admiration, de la tendresse et du respect; et si ce respect ne dure pas encore, lors même que nous savons, à n'en pouvoir douter, que cette vierge est consacrée par état au culte de la Vénus publique, qui se célèbre tous les soirs aux environs du Palais-Royal? Il semble qu'on vous propose là d'aller coucher avec la mère de votre dieu. Il faut avouer aussi que ces belles et grandes indolentes-là ne promettent pas beaucoup de plaisir, et qu'on les aimerait mieux en peinture à son chevet, qu'en chair et vivantes dans son lit.

Combien de choses plus fines encore sur l'expression! Savez-vous qu'elle décide quelquefois la couleur? N'y a-t-il pas un teint plus analogue qu'un autre à certains états, à certaines passions? La couleur pâle et blême ne messied pas aux poëtes, aux musiciens, aux statuaires, aux peintres : ces hommes sont communément bilieux; fondez dans ce blême une teinte jaunâtre, si vous voulez. Les cheveux noirs ajoutent de l'éclat à la blancheur, et de la vivacité aux regards. Les cheveux blonds s'accorderont mieux avec la langueur, la paresse, la nonchalance, les peaux transparentes et fines, les yeux humides, tendres et bleus.

L'expression se fortifie merveilleusement par ces accessoires légers, qui facilitent encore l'harmonie. Si vous me peignez une chaumière, et que vous placiez un arbre à l'entrée, je veux que cet arbre soit vieux, rompu, gercé, caduc; qu'il y ait une conformité d'accidents, de malheurs et de misère entre lui et l'infortuné auquel il prête son ombre les jours de fête.

Les peintres ne manquent pas ces grossières analogies; mais s'ils en connaissaient distinctement la raison, bientôt ils iraient plus loin. J'entends ceux qui ont l'instinct de Greuze; et les autres ne tomberaient pas dans des disparates qui font pitié, quand elles ne font pas rire.

Mais je vais vous développer, par un ou deux exemples, le fil secret et délié qui les a conduits dans le choix délicat de leurs accessoires. Presque tous les peintres de ruines vous montreront, autour de leurs fabriques solitaires, palais, villes, obélisques, ou autres édifices renversés, un vent violent qui souffle; un voyageur qui porte son petit bagage sur son dos, et qui passe; une femme courbée sous le poids de son enfant enve-

loppé dans des guenilles, et qui passe; des hommes à cheval, qui conversent, le nez sous leur manteau, et qui passent. Qui est-ce qui a suggéré ces accessoires? L'affinité des idées. Tout passe; l'homme et la demeure de l'homme. Changez l'espèce de l'édifice ruiné; supposez à la place des ruines d'une ville quelque grand tombeau, vous verrez l'affinité des idées opérer pareillement sur l'artiste, et attirer des accessoires tout contraires aux premiers. Alors le voyageur fatigué aura déposé son fardeau à ses pieds, et lui et son chien seront assis et se reposeront sur les degrés du tombeau; la femme, arrêtée et assise, allaitera son enfant; les hommes seront descendus de cheval, et, laissant paître en liberté leurs animaux étendus sur la terre, ils continueront l'entretien, ou ils s'amuseront à lire l'inscription de la tombe. C'est que les ruines sont un lieu de péril, et que les tombeaux sont des sortes d'asiles; c'est que la vie est un voyage, et le tombeau le séjour du repos; c'est que l'homme s'assied où la cendre de l'homme repose.

Il y aurait un contre-sens à faire passer le voyageur le long du tombeau, et à l'arrêter entre des ruines. Si le tombeau comporte autour de lui quelques êtres qui se meuvent, ce sont ou des oiseaux qui planent au-dessus à une grande hauteur, ou d'autres qui passent à tire-d'aile, ou des travailleurs à qui le labeur dérobe le terme de la vie, et qui chantent au loin. Je ne parle ici que des peintres de ruines. Les peintres d'histoire, les paysagistes varient, contrastent, diversifient leurs accessoires comme les idées se diversifient, s'unissent, se fortifient, s'opposent et contrastent dans leur entendement.

Je me suis quelquefois demandé pourquoi les temples ouverts et isolés des Anciens sont si beaux, et font un si grand effet. C'est qu'on en décorait les quatre faces, sans nuire à la simplicité; c'est qu'ils étaient accessibles de toutes parts: image de la sécurité: les rois même ferment leurs palais par des portes; leur caractère auguste ne suffit pas pour les garantir de la méchanceté des hommes. C'est qu'ils étaient placés dans des lieux écartés, et que l'horreur d'une forêt environnante, se joignant au sombre des idées superstitieuses, remuait l'âme d'une sensation particulière. C'est que la Divinité ne parle pas dans le tumulte des villes; elle aime le silence et la solitude. C'est que l'hommage des hommes y était porté d'une manière plus



secrète et plus libre. Il n'y avait point de jours fixes où l'on s'y assemblât ; ou, s'il y en avait, ces jours-là le concours et le tumulte les rendaient moins augustes, parce que le silence et la solitude n'y étaient plus.

Si j'avais eu à former la place de Louis XV [1] où elle est, je me serais bien gardé d'abattre la forêt. J'aurais voulu qu'on en vît la profondeur obscure entre les colonnes d'un grand péristyle. Nos architectes sont sans génie ; ils ne savent ce que c'est que les idées accessoires, qui se réveillent par le local et les objets circonvoisins : c'est comme nos poëtes de théâtre, qui n'ont jamais su tirer aucun parti du lieu de la scène.

Ce serait ici le moment de traiter du choix de la belle nature. Mais il suffit de savoir que tous les corps et tous les aspects d'un corps ne sont pas également beaux : voilà pour les formes. Que tous les visages ne sont pas également propres à rendre fortement la même passion ; il y a des boudeuses charmantes, et des ris déplaisants : voilà pour les caractères. Que tous les individus ne montrent pas également bien l'âge et la condition, et qu'on ne risque jamais de se tromper, quand on établit la convenance la plus forte entre la nature dont on fait choix et le sujet qu'on traite.

Mais ce que j'esquisse ici en passant se trouvera peut-être un peu plus fortement rendu au chapitre de la composition qui va suivre. Qui sait où l'enchaînement des idées me conduira ? ma foi ! ce n'est pas moi.

CHAPITRE V.

Paragraphe sur la composition, où j'espère que j'en parlerai.

Nous n'avons qu'une certaine mesure de sagacité. Nous ne sommes capables que d'une certaine durée d'attention. Lorsqu'on fait un poëme, un tableau, une comédie, une histoire, un

1. Notre place de la Concorde.

roman, une tragédie, un ouvrage pour le peuple, il ne faut pas imiter les auteurs qui ont écrit des traités d'éducation. Sur deux mille enfants, à peine y en a-t-il deux qu'on puisse élever d'après leurs principes. S'ils y avaient réfléchi, ils auraient conçu qu'un aigle n'est pas le modèle commun d'une institution générale. Une composition, qui doit être exposée aux yeux d'une foule de toutes sortes de spectateurs, sera vicieuse, si elle n'est pas intelligible pour un homme de bon sens tout court.

Qu'elle soit simple et claire. Par conséquent aucune figure oisive, aucun accessoire superflu. Que le sujet en soit un. Le Poussin a montré dans un même tableau, sur le devant, Jupiter qui séduit Calisto ; et dans le fond, la nymphe séduite traînée par Junon. C'est une faute indigne d'un artiste aussi sage.

Le peintre n'a qu'un instant ; et il ne lui est pas plus permis d'embrasser deux instants que deux actions. Il y a seulement quelques circonstances où il n'est ni contre la vérité, ni contre l'intérêt, de rappeler l'instant qui n'est plus, ou d'annoncer l'instant qui va suivre. Une catastrophe subite surprend un homme au milieu de ses fonctions ; il est à la catastrophe, et il est encore à ses fonctions.

Un chanteur, que l'exécution d'un air *di bravura* met à la gêne ; un violon, qui se démène et se tourmente, m'angoisse et me chagrine. J'exige du chanteur tant d'aisance et de liberté, je veux que le symphoniste promène ses doigts sur les cordes, si facilement, si légèrement, que je ne me doute pas de la difficulté de la chose. Il me faut du plaisir pur et sans peine ; et je tourne le dos à un peintre qui me propose un emblème, un logogriphe à déchiffrer.

Si la scène est une, claire, simple et liée, j'en saisirai l'ensemble d'un coup d'œil ; mais ce n'est pas assez. Il faut encore qu'elle soit variée ; et elle le sera, si l'artiste est rigoureux observateur de la nature.

Un homme fait une lecture intéressante à un autre. Sans qu'ils y pensent l'un et l'autre, le lecteur se disposera de la manière la plus commode pour lui ; l'auditeur en fera autant. Si c'est Robbé qui lit, il aura l'air d'un énergumène ; il ne regardera pas son papier, ses yeux seront égarés dans l'air. Si je l'écoute, j'aurai l'air sérieux. Ma main droite ira chercher

mon menton et soutenir ma tête qui tombe; et ma main gauche ira chercher le coude de mon bras droit, et soutenir le poids de ma tête et de ce bras. Ce n'est pas ainsi que j'entendrais réciter Voltaire.

Ajoutez un troisième personnage à la scène, il subira la loi des deux premiers; c'est un système combiné de trois intérêts. Qu'il en survienne cent, deux cents, mille : la même loi s'observera. Sans doute il y aura ùn moment de bruit, de mouvement. de tumulte, de cris, de flux, de reflux, d'ondulations; c'est le moment où chacun ne pense qu'à soi et cherche à se sacrifier la république entière. Mais on ne tardera pas à sentir l'absurdité de sa prétention et l'inutilité de ses efforts. Peu à peu chacun se résoudra à se départir d'une portion de son intérêt; et la masse se composera.

Jetez les yeux sur cette masse, dans le moment tumultueux : l'énergie de chaque individu s'exerce dans toute sa violence; et, comme il n'y en a pas un seul qui en soit pourvu précisément au même degré, c'est ici comme aux feuilles d'un arbre : pas une qui soit du même vert; pas un de ces individus qui soit le même d'action et de position.

Regardez ensuite la masse dans le moment du repos, celui où chacun a sacrifié le moins qu'il a pu de son avantage; et comme la même diversité subsiste dans les sacrifices, même diversité d'action et de position. Et le moment du tumulte et le moment du repos ont cela de commun, que chacun s'y montre ce qu'il est.

Que l'artiste garde cette loi des énergies et des intérêts; et quelque étendue que soit sa toile, sa composition sera vraie partout. Le seul contraste que le goût puisse approuver, celui qui résulte de la variété des énergies et des intérêts, s'y trouvera; et il n'y en faut point d'autre.

Ce contraste d'étude, d'académie, d'école, de technique, est faux. Ce n'est plus une action qui se passe en nature, c'est une action apprêtée, compassée, qui se joue sur la toile. Le tableau n'est plus une rue, une place publique, un temple; c'est un théâtre.

On n'a point encore fait, et l'on ne fera jamais un morceau de peinture supportable, d'après une scène théâtrale; et c'est, ce me semble, une des plus cruelles satires de nos acteurs, de nos décorations, et peut-être de nos poëtes.

Une autre chose qui ne choque pas moins, ce sont les petits usages des peuples civilisés. La politesse, cette qualité si aimable, si douce, si estimable dans le monde, est maussade dans les arts d'imitation. Une femme ne peut plier les genoux, un homme ne peut déployer son bras, prendre son chapeau sur sa tête, et tirer un pied en arrière, que sur un écran. Je sais bien qu'on objectera les tableaux de Watteau ; mais je m'en moque, et je persiste.

Otez à Watteau ses sites, sa couleur, la grâce de ses figures, de ses vêtements ; ne voyez que la scène, et jugez. Il faut aux arts d'imitation quelque chose de sauvage, de brut, de frappant et d'énorme. Je permettrais bien à un Persan de porter la main à son front et de s'incliner ; mais voyez le caractère de cet homme incliné ; voyez son respect, son adoration ; voyez la grandeur de sa draperie, de son mouvement. Quel est celui qui mérite un hommage si profond ? est-ce son dieu ? est-ce son père ?

Ajoutez à la platitude de nos révérences, celle de nos vêtements : nos manches retroussées, nos culottes en fourreau, nos basques carrées et plissées, nos jarretières sous le genou, nos boucles en lacs d'amour, nos souliers pointus. Je défie le génie même de la peinture et de la sculpture de tirer parti de ce système de mesquinerie. La belle chose, en marbre ou en bronze, qu'un Français avec son justaucorps à boutons, son épée et son chapeau !

Mais revenons à l'ordonnance, à l'ensemble des personnages. On peut, on doit en sacrifier un peu au technique. Jusqu'où ? je n'en sais rien. Mais je ne veux pas qu'il en coûte la moindre chose à l'expression, à l'effet du sujet. Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi ; fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord ; tu récréeras mes yeux après si tu peux.

Chaque action a plusieurs instants ; mais je l'ai dit, et je le répète, l'artiste n'en a qu'un, dont la durée est celle d'un coup d'œil. Cependant, comme sur un visage où régnait la douleur et où l'on a fait poindre la joie, je retrouverai la passion présente confondue parmi les vestiges de la passion qui passe ; il peut aussi rester, au moment que le peintre a choisi, soit dans les attitudes, soit dans les caractères, soit dans les actions, des traces subsistantes du moment qui a précédé.



Un système d'êtres un peu composé ne change pas tout à la fois; c'est ce que n'ignore pas celui qui connaît la nature, et qui a le sentiment du vrai : mais ce qu'il sent aussi, c'est que ces figures partagées, ces personnages indécis, ne concourant qu'à moitié à l'effet général, il perd du côté de l'intérêt ce qu'il gagne du côté de la variété. Qu'est-ce qui entraîne mon imagination[1]? c'est le concours de la multitude. Je ne saurais me refuser à tant de monde qui m'invite. Mes yeux, mes bras, mon âme, se portent malgré moi où je vois leurs yeux, leurs bras, leur âme, attachés. J'aimerais donc mieux, s'il était possible, reculer le moment de l'action, pour être énergique, et me débarrasser des paresseux. Pour les oisifs, à moins que le contraste n'en soit sublime, cas rare, je n'en veux point. Encore, lorsqu ce contraste est sublime, la scène change; et l'oisif devient le sujet principal.

Je ne saurais souffrir, à moins que ce ne soit dans une apothéose, ou quelque autre sujet de verve pure, le mélange des êtres allégoriques et réels. Je vois frémir d'ici tous les admirateurs de Rubens; mais peu m'importe, pourvu que le bon goût et la vérité me sourient.

Le mélange des êtres allégoriques et réels donne à l'histoire l'air d'un conte; et, pour trancher le mot, ce défaut défigure pour moi la plupart des compositions de Rubens. Je ne les entends pas. Qu'est-ce que cette figure qui tient un nid d'oiseau, un Mercure, l'arc-en-ciel, le zodiaque, le sagittaire, dans la chambre et autour du lit d'une accouchée? Il faudrait faire sortir de la bouche de chacun de ces personnages, comme on le voit à nos vieilles tapisseries de château, une légende qui dit ce qu'ils veulent.

Je vous ai déjà dit mon avis sur le monument de Reims[2], exécuté par Pigalle; et mon sujet m'y ramène. Que signifie, à côté de ce porte-faix étendu sur des ballots, cette femme qui conduit un lion par la crinière? La femme et l'animal s'en vont du côté du porte faix endormi; et je suis sûr qu'un enfant s'écrierait : « Maman, cette femme va faire manger ce pauvre homme-

1. VARIANTE : attention.

2. Voir le *Salon de 1765* ci-dessus, et particulièrement la note de Grimm à l'article MOITTE, p. 451.

là, qui dort, par sa bête. » Je ne sais si c'est son dessein; mais cela arrivera, si cet homme ne s'éveille, et que cette femme fasse un pas de plus. Pigalle, mon ami, prends ton marteau, brise-moi cette association d'êtres bizarres. Tu veux faire un roi protecteur; qu'il le soit de l'agriculture, du commerce et de la population. Ton portefaix dormant sur ses ballots, voilà bien le Commerce. Abats, de l'autre côté de ton piédestal, un taureau; qu'un vigoureux habitant des champs se repose entre les cornes de l'animal; et tu auras l'Agriculture. Place entre l'un et l'autre une bonne grosse paysanne qui allaite un enfant; et je reconnaîtrai la Population. Est-ce que ce n'est pas une belle chose qu'un taureau abattu? est-ce que ce n'est pas une belle chose qu'un paysan nu qui se repose? est-ce que ce n'est pas une belle chose qu'une paysanne à grands traits et grandes mamelles? est-ce que cette composition n'offrira pas à ton ciseau toutes sortes de natures? est-ce que cela ne me touchera pas, ne m'intéressera pas plus que tes figures symboliques? Tu m'auras montré le monarque protecteur des conditions subalternes, comme il le doit être; car ce sont elles qui forment le troupeau et la nation.

C'est qu'il faudrait méditer profondément son sujet. Il s'agit vraiment bien de meubler sa toile de figures! Il faut que ces figures s'y placent d'elles-mêmes comme dans la nature. Il faut qu'elles concourent toutes à un effet commun, d'une manière forte, simple et claire; sans quoi je dirai comme Fontenelle à la sonate : « Figure, que me veux-tu? »

La peinture a cela de commun avec la poésie, et il semble qu'on ne s'en soit pas encore avisé, que toutes deux elles doivent être *bene moratæ*; il faut qu'elles aient des mœurs. Boucher ne s'en doute pas; il est toujours vicieux, et n'attache jamais. Greuze est toujours honnête; et la foule se presse autour de ses tableaux. J'oserais dire à Boucher : « Si tu ne t'adresses jamais qu'à un polisson de dix-huit ans, tu as raison, mon ami, continue à faire des culs, des tétons; mais, pour les honnêtes gens et moi, on aura beau t'exposer à la grande lumière du Salon, nous t'y laisserons pour aller chercher dans un coin obscur ce Russe charmant de Le Prince, et cette jeune, honnête, innocente marraine qui est debout à ses côtés [1]. Ne t'y trompe pas : cette

1. Voyez, dans le *Salon* précédent, à l'article Le Prince : *le Baptême russe*.



figure-là me fera plutôt faire un péché le matin, que toutes tes impures. Je ne sais où tu vas les prendre ; mais il n'y a pas moyen de s'y arrêter, quand on fait quelque cas de sa santé. »

Je ne suis pas scrupuleux. Je lis quelquefois mon Pétrone. La satire d'Horace, *Ambubaiarum* [1], me plaît au moins autant qu'une autre. Les petits madrigaux infâmes de Catulle, j'en sais les trois quarts par cœur. Quand je suis en pique-nique avec mes amis, et que la tête s'est un peu échauffée de vin blanc, je cite, sans rougir, une épigramme de Ferrand [2]. Je pardonne au poëte, au peintre, au sculpteur, au philosophe même, un instant de verve et de folie; mais je ne veux pas qu'on trempe toujours là son pinceau, et qu'on pervertisse le but des arts. Un des plus beaux vers de Virgile, et un des plus beaux principes de l'art imitatif, c'est celui-ci :

Sunt lacrymæ rerum, et mentem mortalia tangunt.

VIRG. *Æneid.* lib. I, v. 466.

Il faudrait l'écrire sur la porte de son atelier : *Ici les malheureux trouvent des yeux qui les pleurent.*

Rendre la vertu aimable, le vice odieux, le ridicule saillant, voilà le projet de tout honnête homme qui prend la plume, le pinceau ou le ciseau. Qu'un méchant soit en société, qu'il y porte la conscience de quelque infamie secrète, ici il en trouve le châtiment. Les gens de bien l'asseyent, à leur insu, sur la sellette. Ils le jugent, ils l'interpellent lui-même. Il a beau s'embarrasser, pâlir, balbutier ; il faut qu'il souscrive à sa propre sentence. Si ses pas le conduisent au Salon, qu'il craigne d'arrêter ses regards sur la toile sévère ! C'est à toi qu'il appartient aussi de célébrer, d'éterniser les grandes et belles actions, d'honorer la vertu malheureuse et flétrie, de flétrir le vice heureux et honoré, d'effrayer les tyrans. Montre-moi Commode abandonné aux bêtes ; que je le voie, sur ta toile, déchiré à coups de crocs. Fais-moi entendre les cris mêlés de la fureur et de la joie autour de son cadavre. Venge l'homme de bien du méchant, des dieux et du destin. Préviens, si tu l'oses, les juge-

1. *Sermonum,* lib. I, sat. II. (BR.)

2. Grave magistrat, connu surtout par un petit recueil intitulé : *Pièces libres de M. Ferrand,* à Londres, chez Godwin-Harald, 1738, 1744, etc., in-8°.

ments de la postérité; ou si tu n'en as pas le courage, peins-moi du moins celui qu'elle a porté. Renverse sur les peuples fanatiques l'ignominie dont ils ont prétendu couvrir ceux qui les instruisaient et qui leur disaient la vérité. Étale-moi les scènes sanglantes du fanatisme. Apprends aux souverains et aux peuples ce qu'ils ont à espérer de ces prédicateurs sacrés du mensonge. Pourquoi ne veux-tu pas t'asseoir aussi parmi les précepteurs du genre humain, les consolateurs des maux de la vie, les vengeurs du crime, les rémunérateurs de la vertu? Est-ce que tu ne sais pas que,

> Segnius irritant animos demissa per aurem,
> Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus, et quæ
> Ipse sibi tradit spectator?...
>
> HORAT. *de Arte poet.*, v. 180 et seq.

Tes personnages sont muets, si tu veux; mais ils font que je me parle, et que je m'entretiens avec moi-même.

On distingue la composition en pittoresque et en expressive. Je me soucie bien que l'artiste ait disposé ses figures pour les effets les plus piquants de lumière, si l'ensemble ne s'adresse point à mon âme; si ces personnages y sont comme des particuliers qui s'ignorent dans une promenade publique, ou comme les animaux au pied des montagnes du paysagiste.

Toute composition expressive peut être en même temps pittoresque; et quand elle a toute l'expression dont elle est susceptible, elle est suffisamment pittoresque; et je félicite l'artiste de n'avoir pas immolé le sens commun au plaisir de l'organe. S'il eût fait autrement, je me serais écrié, comme si j'avais entendu un beau parleur qui déraisonne : « Tu dis très-bien, mais tu ne sais ce que tu dis. »

Il y a sans doute des sujets ingrats; mais c'est pour l'artiste ordinaire qu'ils sont communs. Tout est ingrat pour une tête stérile. A votre avis, était-ce un sujet bien intéressant qu'un prêtre qui dicte à son secrétaire des homélies? Voyez cependant ce que Carle Van Loo en a fait. C'est, sans contredit, le sujet le plus simple, et la plus belle de ses esquisses.

On a prétendu que l'ordonnance était inséparable de l'expression. Il me semble qu'il peut y avoir de [illegible]

expression, et que rien même n'est si commun. Pour de l'expression sans ordonnance, la chose me paraît plus rare, surtout quand je considère que le moindre accessoire superflu nuit à l'expression, ne fût-ce qu'un chien, un cheval, un bout de colonne, une urne.

L'expression exige une imagination forte, une verve brûlante, l'art de susciter des fantômes, de les animer, de les agrandir; l'ordonnance, en poésie ainsi qu'en peinture, suppose un certain tempérament de jugement et de verve, de chaleur et de sagesse, d'ivresse et de sang-froid, dont les exemples ne sont pas communs en nature. Sans cette balance rigoureuse, selon que l'enthousiasme ou la raison prédomine, l'artiste est extravagant ou froid.

La principale idée, bien conçue, doit exercer son despotisme sur toutes les autres. C'est la force motrice de la machine qui, semblable à celle qui retient les corps célestes dans leurs orbes et les entraîne, agit en raison inverse de la distance.

L'artiste veut-il savoir s'il ne reste rien d'équivoque et d'indécis sur sa toile, qu'il appelle deux hommes instruits qui lui expliquent séparément et en détail toute sa composition. Je ne connais presque aucune composition moderne qui résistât à cet essai. De cinq à six figures, à peine en resterait-il deux ou trois sur lesquelles il ne fallût pas passer la brosse. Ce n'est pas assez que tu aies voulu que celui-ci fît telle chose, celui-là telle autre; il faut encore que ton idée ait été juste et conséquente, et que tu l'aies rendue si nettement que je ne m'y méprenne pas, ni moi, ni les autres, ni ceux qui sont à présent, ni ceux qui viendront après.

Il y a dans presque tous nos tableaux une faiblesse de concept, une pauvreté d'idée, dont il est impossible de recevoir une secousse violente, une sensation profonde. On regarde; on tourne la tête, et l'on ne se rappelle rien de ce qu'on a vu. Nul fantôme qui vous obsède et qui vous suive. J'ose proposer au plus intrépide de nos artistes de nous effrayer autant par son pinceau que nous le sommes par le simple récit du gazetier, de cette foule d'Anglais expirants, étouffés dans un cachot trop étroit, par les ordres d'un nabab. Et à quoi sert donc que tu broies tes couleurs, que tu prennes ton pinceau, que tu épuises toutes les ressources de ton art, si tu m'affectes moins qu'une

gazette? C'est que ces hommes sont sans imagination, sans verve; c'est qu'ils ne peuvent atteindre à aucune idée forte et grande.

Plus une composition est vaste, plus elle demande d'études d'après nature. Or, quel est celui d'entre eux qui aura la patience de la finir? qui est-ce qui y mettra le prix quand elle sera achevée? Parcourez les ouvrages des grands maîtres, et vous y remarquerez en cent endroits l'indigence de l'artiste à côté de son talent; parmi quelques vérités de nature, une infinité de choses exécutées de routine. Celles-ci blessent d'autant plus qu'elles sont à côté des autres; c'est le mensonge rendu plus choquant par la présence de la vérité. Ah! si un sacrifice, une bataille, un triomphe, une scène publique pouvait être rendue avec la même vérité dans tous ses détails, qu'une scène domestique de Greuze ou de Chardin!

C'est sous ce point de vue surtout que le travail du peintre d'histoire est infiniment plus difficile que celui du peintre de genre. Il y a une infinité de tableaux de genre qui défient notre critique. Quel est le tableau de bataille qui pût supporter le regard du roi de Prusse? Le peintre de genre a sa scène sans cesse présente sous ses yeux; le peintre d'histoire, ou n'a jamais vu, ou n'a vu qu'un instant la sienne. Et puis l'un est pur et simple imitateur, copiste d'une nature commune; l'autre est, pour ainsi dire, le créateur d'une nature idéale et poétique. Il marche sur une ligne difficile à garder. D'un côté de cette ligne, il tombe dans le mesquin; de l'autre, il tombe dans l'outré. On peut dire de l'un, *multa ex industria, pauca ex animo*; de l'autre, au contraire, *pauca ex industria, plurima ex animo.*

L'immensité du travail rend le peintre d'histoire négligent dans les détails. Où est celui de nos peintres qui se soucie de faire des pieds et des mains? Il vise, dit-il, à l'effet général; et ces misères n'y font rien. Ce n'était pas l'avis de Paul Véronèse; mais c'est le sien. Presque toutes les grandes compositions sont croquées. Cependant le pied et la main du soldat, qui joue aux cartes dans son corps de garde, sont les mêmes dont il marche au combat, dont il frappe dans la mêlée.

Que voulez-vous que je vous dise du costume? Il serait choquant de le braver à un certain point; il y aurait plus souvent de la pédanterie et du mauvais goût à s'y assujettir à la



rigueur. Des figures nues, dans un siècle, chez un peuple, au milieu d'une scène où c'est l'usage de se vêtir, ne nous offensent point. C'est que la chair est plus belle que la plus belle draperie; c'est que le corps de l'homme, sa poitrine, ses bras, ses épaules; c'est que les pieds, les mains, la gorge d'une femme sont plus beaux que toute la richesse des étoffes dont on les couvrirait; c'est que l'exécution en est encore plus savante et plus difficile; c'est que *major è longinquo reverentia*, et qu'en faisant nu, on éloigne la scène, on rappelle un âge plus innocent et plus simple, des mœurs plus sauvages, plus analogues aux arts d'imitation; c'est qu'on est mécontent du temps présent, et que ce retour vers les temps antiques ne nous déplaît pas; c'est que si les nations sauvages se civilisent imperceptiblement, il n'en est pas tout à fait de même des individus, qu'on voit bien des hommes se dépouiller et se faire sauvages, mais rarement des sauvages prendre des habits et se civiliser; c'est que les figures à demi nues, dans une composition, sont comme les forêts et la campagne transportées autour de nos maisons.

Græca res est nihil velare (Plin., lib. XXXIV, cap. v, sect. x). C'était l'usage des Grecs, nos maîtres dans tous les beaux-arts. Mais si nous avons permis à l'artiste de dépouiller ses figures, n'ayons pas la barbarie de l'asservir à un costume ridicule et gothique. Les yeux du goût ne sont pas ceux du pensionnaire de l'Académie des Inscriptions. Bouchardon a vêtu Louis XV à la romaine, et il a bien fait. Toutefois ne faisons pas un précepte d'une licence.

. . . . Licentia sumpta pudenter.

HORAT. *de Arte poet.*, v. 51.

Comme ces gens-ci sont ignorants, et qu'ils ne savent point garder de mesure, si vous leur jetez la bride sur le cou, je ne désespère pas qu'ils n'en viennent à mettre un plumet sur la tête d'un soldat romain.

Je ne connais guère de lois sur la manière de draper les figures; elle est toute de poésie pour l'invention, toute de rigueur pour l'exécution. Point de petits plis chiffonnés les uns sur les autres. Celui qui aura jeté un morceau d'étoffe sur le bras tendu d'un homme, et qui, faisant seulement tourner ce

bras sur lui-même, aura vu des muscles qui saillaient s'affaisser, des muscles affaissés devenir saillants, et l'étoffe dessiner ces mouvements, prendra son mannequin et le jettera dans le feu. Je ne puis souffrir qu'on me montre l'écorché sous la peau ; mais on ne peut trop me montrer le nu sous la draperie.

On dit beaucoup de bien et beaucoup de mal de la manière de draper des Anciens. Mon avis, qui est en ceci sans conséquence, est qu'elle étend la lumière des parties larges par l'opposition des ombres et des lumières des petites parties longues et étroites. Une autre manière de draper, surtout en sculpture, oppose des lumières larges à des lumières larges, et détruit l'effet des unes par les autres.

Il me semble qu'il y a autant de genres de peinture que de genres de poésie ; mais c'est une division superflue. La peinture en portrait et l'art du buste doivent être honorés *chez un peuple républicain*, où il convient d'attacher sans cesse les regards des citoyens sur les défenseurs de leurs droits et de leur liberté. *Dans un État monarchique* c'est autre chose ; il n'y a que Dieu et le roi.

Cependant, s'il est vrai qu'un art ne se soutienne que par le premier principe qui lui donna naissance, la médecine par l'empirisme, la peinture par le portrait, la sculpture par le buste ; le mépris du portrait et du buste annonce la décadence des deux arts. Point de grands peintres qui n'aient su faire le portrait : témoin Raphaël, Rubens, Le Sueur, Van Dyck. Point de grands sculpteurs qui n'aient su faire le buste. Tout élève commence comme l'art a commencé. Pierre disait un jour : « Savez-vous pourquoi, nous autres peintres d'histoire, nous ne faisons pas le portrait ? c'est que cela est trop difficile. »

Les peintres de genre et les peintres d'histoire n'avouent pas nettement le mépris qu'ils se portent réciproquement ; mais on le devine. Ceux-ci regardent les premiers comme des têtes étroites, sans idées, sans poésie, sans grandeur, sans élévation, sans génie, qui vont se traînant servilement d'après la nature qu'ils n'osent perdre un moment de vue. Pauvres copistes, qu'ils compareraient volontiers à notre artisan des Gobelins, qui va choisissant ses brins de laine les uns après les autres, pour en former la vraie nuance du tableau de l'homme sublime qu'il a derrière le dos. A les entendre, ce sont gens à petits sujets



mesquins, à petites scènes domestiques prises du coin des rues, à qui l'on ne peut rien accorder au delà du mécanique du métier, et qui ne sont rien quand ils n'ont pas porté ce mérite au dernier degré. Le peintre de genre, de son côté, regarde la peinture historique comme un genre romanesque, où il n'y a ni vraisemblance ni vérité, où tout est outré, qui n'a rien de commun avec la nature, où la fausseté se décèle, et dans les caractères exagérés, qui n'ont existé nulle part; et dans les incidents, qui sont tous d'imagination; et dans le sujet entier que l'artiste n'a jamais vu hors de sa tête creuse; et dans les détails, qu'il a pris on ne sait où; et dans ce style qu'on appelle grand et sublime, et qui n'a point de modèle en nature; et dans les actions et les mouvements des figures, si loin des actions et des mouvements réels. Vous voyez bien, mon ami, que c'est la querelle de la prose et de la poésie, de l'histoire et du poëme épique, de la tragédie héroïque et de la tragédie bourgeoise, de la tragédie bourgeoise et de la comédie gaie.

Il me semble que la division de la peinture, en peinture de genre et peinture d'histoire, est sensée; mais je voudrais qu'on eût un peu plus consulté la nature des choses dans cette division. On appelle du nom de peintres de genre, indistinctement, et ceux qui ne s'occupent que des fleurs, des fruits, des animaux, des bois, des forêts, des montagnes, et ceux qui empruntent leurs scènes de la vie commune et domestique; Teniers, Wouwermans, Greuze, Chardin, Loutherbourg, Vernet même, sont des peintres de genre. Cependant je proteste que le *Père qui fait la lecture* à sa famille, le *Fils ingrat*, et les *Fiançailles* de Greuze; que les *Marines* de Vernet, qui m'offrent toutes sortes d'incidents et de scènes, sont autant pour moi des tableaux d'histoire, que les *Sept Sacrements* du Poussin, la *Famille de Darius* de Le Brun, ou la *Suzanne* de Van Loo.

Voici ce que c'est. La nature a diversifié les êtres en froids, immobiles, non vivants, non sentants, non pensants, et en êtres qui vivent, sentent et pensent. La ligne était tracée de toute éternité : il fallait appeler *peintres de genre*, les imitateurs de la nature brute et morte; *peintres d'histoire*, les imitateurs de la nature sensible et vivante; et la querelle était finie.

Mais en laissant aux mots les acceptions reçues, je vois que la peinture de genre a presque toutes les difficultés de la pein-

ure historique, qu'elle exige autant d'esprit, d'imagination, de poésie même, égale science du dessin, de la perspective, de la couleur, des ombres, de la lumière, des caractères, des passions, les expressions, des draperies, de la composition ; une imitation plus stricte de la nature, des détails plus soignés ; et que, nous montrant des choses plus connues et plus familières, elle a plus le juges et de meilleurs juges.

Homère est-il moins grand poëte, lorsqu'il range des grenouilles en bataille sur les bords d'une mare, que lorsqu'il ensanglante les flots du Simoïs et du Xante, et qu'il engorge le lit des deux fleuves de cadavres humains ? Ici seulement les objets sont plus grands, les scènes plus terribles. Qui est-ce qui ne se reconnaît pas dans Molière ? Et si l'on ressuscitait les héros de nos tragédies, ils auraient bien de la peine à se reconnaître sur notre scène ; et, placés devant nos tableaux historiques, Brutus, Catilina, César, Auguste, Caton, demanderaient infailliblement qui sont ces gens-là. Qu'est-ce que cela signifie, sinon que la peinture d'histoire demande plus d'élévation, d'imagination peut-être, une autre poésie plus étrange ? la peinture de genre, plus de vérité ? et que cette dernière peinture, même réduite au vase et à la corbeille de fleurs, ne se pratiquerait pas sans toute la ressource de l'art et quelque étincelle de génie, si ceux dont elle décore les appartements avaient autant de goût que d'argent ?

Pourquoi me placer sur ce buffet nos maussades ustensiles de ménage ? est-ce que ces fleurs seront plus brillantes dans un pot de la manufacture de Nevers, que dans un vase de meilleure forme ? Et pourquoi ne verrais-je pas, autour de ce vase, une danse d'enfants, les joies du temps de la vendange, une bacchanale ? Pourquoi, si ce vase a des anses, ne les pas former de deux serpents entrelacés ? pourquoi la queue de ces serpents n'irait-elle pas faire quelques circonvolutions à la partie inférieure ? et pourquoi leurs têtes penchées sur l'orifice, ne sembleraient-elles pas y chercher l'eau pour se désaltérer ? Mais il faudrait savoir animer les choses mortes : et le nombre de ceux qui savent conserver la vie aux choses qui l'ont reçue est facile à compter.

Un mot encore, avant que de finir, sur les peintres en portrait et sur les sculpteurs.



Un portrait peut avoir l'air triste, sombre, mélancolique, serein, parce que ces états sont permanents; mais un portrait qui rit est sans noblesse, sans caractère, souvent même sans vérité, et par conséquent une sottise. Le ris est passager. On rit par occasion; mais on n'est pas rieur par état.

Je ne saurais m'empêcher de croire qu'en sculpture une figure qui fait bien ce qu'elle fait, ne fasse bien ce qu'elle fait, et par conséquent ne soit belle de tous côtés. La vouloir également belle de tous côtés, c'est une sottise. Chercher entre ses membres des oppositions purement techniques, y sacrifier la vérité rigoureuse de son action, voilà l'origine du style antithétique et petit. Toute scène a un aspect, un point de vue plus intéressant qu'aucun autre; c'est de là qu'il faut la voir. Sacrifiez à cet aspect, à ce point de vue, tous les aspects, ou points de vue subordonnés; c'est le mieux.

Quel groupe plus simple, blus beau que celui du *Laocoon* et de ses enfants? Quel groupe plus maussade, si on le regarde par la gauche, de l'endroit où la tête du père se voit à peine, et où l'un des enfants est projeté sur l'autre? Cependant le Laocoon est jusqu'à présent le plus beau morceau de sculpture connu.

CHAPITRE VI.

Mon mot sur l'architecture.

Il ne s'agit point ici, mon ami, d'examiner le caractère des différents ordres d'architecture; encore moins de balancer les avantages de l'architecture grecque et romaine avec les prérogatives de l'architecture gothique; de vous montrer celle-ci étendant l'espace au dedans par la hauteur des voûtes et la légèreté de ses colonnes; détruisant au dehors l'imposant de la masse par la multitude et le mauvais goût des ornements; de faire valoir l'analogie de l'obscurité des vitraux colorés, avec la nature incompréhensible de l'être adoré et les idées sombres de

l'adorateur ; mais de vous convaincre que, sans architecture, il n'y a ni peinture, ni sculpture ; et que c'est à l'art, qui n'a point de modèle subsistant sous le ciel, que les deux arts imitateurs de la nature doivent leur origine et leur progrès.

Transportez-vous dans la Grèce, au temps où une énorme poutre de bois, soutenue sur deux troncs d'arbres équarris, formait la magnifique et superbe entrée de la tente d'Agamemnon; ou, sans remonter si loin dans les âges, établissez-vous entre les sept collines, lorsqu'elles n'étaient couvertes que de chaumières, et ces chaumières habitées par les brigands, aïeux des fastueux maîtres du monde.

Croyez-vous que dans toutes ces chaumières il y eût un seul morceau de peinture, bonne ou mauvaise? Certainement vous ne le croyez pas.

Et les dieux, mieux révérés peut-être que quand ils sortirent de dessous le ciseau des plus grands maîtres, comment les y voyez-vous? Fort inférieurs, beaucoup plus mal taillés, sans doute, que ces bûches de bois informes auxquelles le charpentier a fait à peu près un nez, des yeux, une bouche, des pieds et des mains, et devant lesquelles l'habitant de nos hameaux fait sa prière.

Eh bien, mon ami, comptez que les temples, les chaumières et les dieux resteront dans cet état misérable, jusqu'à ce qu'il arrive quelque grande calamité publique, une guerre, une famine, une peste, un vœu public, en conséquence duquel vous voyiez un arc de triomphe élevé au vainqueur, une grande fabrique de pierre consacrée au dieu.

D'abord l'arc de triomphe et le temple ne se feront remarquer que par la masse, et je ne crois pas que la statue qu'on y placera ait d'autre avantage sur l'ancienne que d'être plus grande. Pour plus grande, elle le sera certainement; car il faudra proportionner l'hôte à son nouveau domicile.

De tous temps les souverains ont été les émules des dieux. Lorsque le dieu aura une vaste demeure, le souverain exhaussera la sienne; les grands, émules des souverains, exhausseront les leurs : les premiers citoyens, émules des grands, en feront autant; et dans l'intervalle de moins d'un siècle, il faudra sortir de l'enceinte des sept collines pour retrouver une chaumière.

Mais les murs des temples, du palais du maître, des hôtels



des premiers hommes de l'État, des maisons des citoyens opulents, offriront de toutes parts de grandes surfaces nues qu'il faudra couvrir.

Les chétifs dieux domestiques ne répondront plus à l'espace qu'on leur aura accordé; il en faudra tailler d'autres.

On les taillera du mieux qu'on pourra; on revêtira les murs de toiles plus ou moins mal barbouillées.

Mais le goût s'accroissant avec la richesse et le luxe, bientôt l'architecture des temples, des palais, des hôtels, des maisons, deviendra meilleure; et la sculpture et la peinture suivront ses progrès.

J'en appelle à présent de ces idées à l'expérience.

Citez-moi un peuple qui ait des statues et des tableaux, des peintres et des sculpteurs, sans palais ni temples, ou avec des temples d'où la nature du culte ait banni la toile coloriée et la pierre sculptée.

Mais si c'est l'architecture qui a donné naissance à la peinture et à la sculpture, c'est en revanche à ces deux arts que l'architecture doit sa grande perfection, et je vous conseille de vous méfier du talent d'un architecte qui n'est pas un grand dessinateur. Où cet homme se serait-il formé l'œil? où aurait-il pris le sentiment exquis des proportions? où aurait-il puisé les idées du grand, du simple, du noble, du lourd, du léger, du svelte, du grave, de l'élégant, du sérieux? Michel-Ange était grand dessinateur, lorsqu'il conçut le plan de la façade et du dôme de Saint-Pierre de Rome; et notre Perrault dessinait supérieurement, lorsqu'il imagina la colonnade du Louvre.

Je terminerai ici mon chapitre sur l'architecture. Tout l'art est compris sous ces trois mots : solidité ou sécurité, convenance et symétrie.

D'où l'on doit conclure que ce système de mesures d'ordres vitruviennes et rigoureuses semble n'avoir été inventé que pour conduire à la monotonie et étouffer le génie.

Cependant je ne finirai point ce paragraphe sans vous proposer un petit problème à résoudre.

On dit de Saint-Pierre de Rome, que les proportions y sont si parfaitement gardées, que l'édifice perd au premier coup d'œil tout l'effet de sa grandeur et de son étendue; en sorte qu'on peut en dire : *Magnus esse, sentiri parvus.*

Là-dessus, voici comment on raisonne. A quoi donc ont servi toutes ces admirables proportions? A rendre petite et commune une grande chose? Il semble qu'il eût mieux valu s'en écarter, et qu'il y aurait eu plus d'habileté à produire l'effet contraire, et à donner de la grandeur à une chose ordinaire et commune.

On répond qu'à la vérité l'édifice aurait paru plus grand au premier coup d'œil, si l'on eût sacrifié avec art les proportions; mais on demande lequel était préférable, ou de produire une admiration grande et subite, ou d'en créer une qui commençât faible, s'accrût peu à peu, et devînt enfin grande et permanente, par un examen réfléchi et détaillé.

On accorde que, tout étant égal d'ailleurs, un homme mince et élancé paraîtra plus grand qu'un homme bien proportionné; mais on demande encore quel est, de ces deux hommes, celui qu'on admirera davantage; et si le premier ne consentirait pas à être réduit aux proportions les plus rigoureuses de l'antique, au hasard de perdre quelque chose de sa grandeur apparente.

On ajoute que l'édifice étroit que l'art a agrandi, finit par être conçu tel qu'il est; au lieu que le grand édifice, que l'art et ses proportions ont réduit à une apparence ordinaire et commune, finit par être conçu grand, le prestige défavorable des proportions s'évanouissant par la comparaison nécessaire du spectateur avec quelques-unes des parties de l'édifice.

On réplique qu'il n'est pas étonnant que l'homme consente à perdre de sa grandeur apparente, en acceptant des proportions rigoureuses, parce qu'il n'ignore pas que c'est de cette exactitude rigoureuse dans la proportion de ses membres, qu'il obtiendra l'avantage de satisfaire, le plus parfaitement qu'il est possible, aux différentes fonctions de la vie; que c'est d'elle que dépendront la force, la dignité, la grâce, en un mot, la beauté dont l'utilité est toujours la base; mais qu'il n'en est pas ainsi d'un édifice qui n'a qu'un seul objet, qu'un seul but.

On nie que la comparaison du spectateur avec une des parties de l'édifice produise l'effet qu'on en attend, et répare l'illusion défavorable du premier coup d'œil. En s'approchant de cette statue, qui devient tout à coup colossale, sans doute on est étonné : on conçoit l'édifice beaucoup plus grand qu'on ne l'avait d'abord apprécié; mais le dos tourné à la statue, la puissance générale de toutes les autres parties de l'édifice reprend



son empire, et restitue l'édifice, grand en lui-même, à une apparence ordinaire et commune; en sorte que, d'un côté, chaque détail paraît grand, tandis que le tout reste petit et commun; au lieu que dans le système contraire d'irrégularité, chaque détail paraît petit, tandis que le tout reste extraordinaire, imposant et grand.

Le talent d'agrandir les objets par la magie de l'art, celui d'en dérober l'énormité par l'intelligence des proportions, sont assurément deux grands talents; mais quel est le plus grand des deux? quel est celui que l'architecte doit préférer? comment fallait-il faire Saint-Pierre de Rome? valait-il mieux réduire cet édifice à un effet ordinaire et commun, par l'observation rigoureuse des proportions, que de lui donner un aspect étonnant, par une ordonnance moins sévère et moins régulière?

Et que l'on ne se presse pas de choisir; car enfin, Saint-Pierre de Rome, grâce à ses proportions si vantées, ou n'obtient jamais, ou n'acquiert qu'à la longue, ce qu'on lui aurait accordé constamment et subitement dans un autre système. Qu'est-ce qu'un accord qui empêche l'effet général? qu'est-ce qu'un défaut qui fait valoir le tout[1]?

Voilà la querelle de l'architecture gothique et de l'architecture grecque ou romaine, proposée dans toute sa force.

Mais la peinture n'offre-t-elle pas la même question à résoudre? Quel est le grand peintre, ou de Raphaël que vous allez chercher en Italie, et devant lequel vous passeriez sans le reconnaître, si l'on ne vous tirait pas par la manche, et qu'on ne vous dît pas : « Le voilà; » ou de Rembrandt, du Titien, de Rubens, de Van Dyck, et de tel autre grand coloriste qui vous

1. Interrompons le philosophe un seul moment; et, sans nous arroger le droit de prononcer sur le fond de cette question délicate, observons que Saint-Pierre de Rome n'a pas été achevé comme il a été d'abord conçu dans le premier plan. L'incohérence ou la discordance qui en est résultée entre la nef et le chœur de ce superbe édifice, ne serait-elle pas, plutôt que l'observation rigoureuse des proportions, la véritable cause du peu d'effet qu'il fait au premier coup d'œil? Si le premier plan eût été exécuté en son entier, peut-être l'effet en aurait-il été d'un imposant sans égal, malgré l'exactitude la plus scrupuleuse des proportions. C'est ce que nous déciderons, mon cher philosophe, sur les lieux, pendant notre voyage d'Italie *. En attendant, reprenons le fil de vos observations. (*Note de Grimm.*)

* Ce voyage, qui avait été depuis longtemps concerté entre Diderot, Grimm et Rousseau, n'eut malheureusement jamais lieu.

appelle de loin, et vous attache par une si forte, si frappante imitation de la nature, que vous ne pouvez plus en arracher les yeux?

Si nous rencontrions dans la rue une seule des figures de femmes de Raphaël, elle nous arrêterait tout à coup; nous tomberions dans l'admiration la plus profonde; nous nous attacherions à ses pas, et nous la suivrions jusqu'à ce qu'elle nous fût dérobée; et il y a sur la toile du peintre, deux, trois, quatre figures semblables; elles y sont environnées d'une foule d'autres figures d'hommes d'un aussi beau caractère; toutes concourent de la manière la plus grande, la plus simple, la plus vraie, à une action extraordinaire, intéressante, et rien ne m'appelle, rien ne me parle, rien ne m'arrête! Il faut qu'on m'avertisse de regarder, qu'on me donne un petit coup sur l'épaule, tandis que savants et ignorants, grands et petits, se précipitent d'eux-mêmes vers les bamboches de Téniers !

J'oserais dire à Raphaël: *Oportuit hæc facere, et alia non omittere.* J'oserais dire qu'il n'y eut peut-être pas un plus grand poëte que Raphaël : pour un plus grand peintre, je le demande; mais qu'on commence d'abord par bien définir la peinture[1].

Autre question. Si l'on a appauvri l'architecture en l'assujettissant à des mesures, à des modules, elle qui ne doit reconnaître de loi que celle de la variété infinie des convenances, n'aurait-on pas aussi appauvri la peinture, la sculpture, et tous les arts, enfants du dessin, en soumettant les figures à des hauteurs de têtes, les têtes à des longueurs de nez? N'aurait-on pas fait de la science, des conditions, des caractères, des passions, des organisations diverses, une petite affaire de règle et de com-

1. Je nie la mineure. Je nie que Denis Diderot et moi nous passions devant un tableau de Raphaël sans y prendre garde. Je nie qu'on m'ait jamais frappé sur l'épaule pour m'arrêter devant la *Sainte Famille* de Versailles. Je soutiens que je n'ai jamais pu m'en arracher et que j'ai été obligé de m'acheter la plus belle épreuve que j'aie pu déterrer de l'estampe qu'Edelinck en a faite, pour l'avoir sans cesse devant les yeux.

Je voudrais, sans doute, que Raphaël fût aussi grand coloriste qu'il est poëte sublime; mais depuis quand la poésie n'appelle-t-elle plus, n'arrête-t-elle plus Denis Diderot? Quelle que soit la définition de la peinture, il faudra toujours y faire entrer la poésie comme chose essentielle.

Nous en demandons jusque dans une fleur ou dans une pêche de Van Huysum, car si elle n'a pas l'aspect poétique, pourquoi la peindrait-on? Un peintre de fleurs ou de fruits peut être froid ou chaud, comme un peintre d'histoire.

(*Note de Grimm.*)



pas? Qu'on me montre sur toute la surface de la terre, je ne dis pas une seule figure entière, mais la plus petite partie d'une figure, un ongle, que l'artiste puisse imiter rigoureusement. Mais, laissant de côté les difformités naturelles pour ne s'attacher qu'à celles qui sont nécessairement occasionnées par les fonctions habituelles, il me semble qu'il n'y a que les dieux et l'homme sauvage, dans la représentation desquels on puisse s'assujettir à la rigueur des proportions, ensuite les héros, les prêtres, les magistrats, mais avec moins de sévérité. Dans les ordres inférieurs, il faut choisir l'individu le plus rare, ou celui qui représente le mieux son état, et se soumettre ensuite à toutes les altérations qui le caractérisent. La figure sera sublime, non pas quand j'y remarquerai l'exactitude des proportions; mais quand j'y verrai, tout au contraire, un système de difformités bien liées et bien nécessaires.

En effet, si nous connaissions bien comment tout s'enchaîne dans la nature, que deviendraient toutes les conventions symétriques? Un bossu est bossu de la tête aux pieds. Le plus petit défaut particulier a son influence générale sur toute la masse. Cette influence peut devenir imperceptible; mais elle n'en est pas moins réelle. Combien de règles et de productions, qui ne doivent notre aveu qu'à notre paresse, notre inexpérience, notre ignorance et nos mauvais yeux!

Et puis, pour en revenir à la peinture, d'où nous sommes partis, souvenons-nous sans cesse de la règle d'Horace:

> . . . . Pictoribus atque poetis
> Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas...
> Sed non ut placidis coeant immitia; non ut
> Serpentes avibus geminentur...
>
> HORAT. *de Arte poet.*, v. 9-13.

C'est-à-dire, vous imaginerez, vous peindrez, célèbre Rubens, tout ce qu'il vous plaira; mais à condition que je ne verrai point, dans l'appartement d'une accouchée, le zodiaque, le sagittaire, etc. Savez-vous ce que c'est que cela? Des serpents accouplés avec des oiseaux.

Si vous tentez l'apothéose du grand Henri, exaltez votre tête: osez, jetez, tracez, entassez tant de figures allégoriques que

votre génie fécond et chaud vous en fournira, j'y consens. Mais si c'est le portrait de la lingère du coin que vous ayez fait ; un comptoir, des pièces de toile dépliées, une aune, à ses côtés quelques jeunes apprenties, un serin avec sa cage; voilà tout. Mais il vous vient en tête de transformer votre lingère en Hébé. Faites, je ne m'y oppose pas ; et je ne serai plus choqué de voir autour d'elle Jupiter avec son aigle, Pallas, Vénus, Hercule, tous les dieux d'Homère et de Virgile. Ce ne sera plus la boutique d'une petite bourgeoise ; ce sera l'assemblée des dieux ; ce sera l'Olympe : et que m'importe, pourvu que tout soit un?

> Denique sit quodvis simplex duntaxat et unum.
>
> HORAT. *de Arte poet.*, v. 23.

CHAPITRE VII.

Un petit corollaire de ce qui précède.

Mais que signifient tous ces principes, si le goût est une chose de caprice, et s'il n'y a aucune règle éternelle, immuable, du beau?

Si le goût est une chose de caprice, s'il n'y a aucune règle du beau, d'où viennent donc ces émotions délicieuses qui s'élèvent si subitement, si involontairement, si tumultueusement au fond de nos âmes, qui les dilatent ou qui les serrent, et qui forcent de nos yeux les pleurs de la joie, de la douleur, de l'admiration, soit à l'aspect de quelque grand phénomène physique, soit au récit de quelque grand trait moral? *Apage, Sophista!* tu ne persuaderas jamais à mon cœur qu'il a tort de frémir ; à mes entrailles, qu'elles ont tort de s'émouvoir.

Le vrai, le bon et le beau se tiennent de bien près. Ajoutez à l'une des deux premières qualités quelque circonstance rare, éclatante, et le vrai sera beau, et le bon sera beau. Si la solution du problème des trois corps n'est que le mouvement de trois points donnés sur un chiffon de papier; ce n'est rien,

c'est une vérité purement spéculative. Mais si l'un de ces trois corps est l'astre qui nous éclaire pendant le jour; l'autre, l'astre qui nous luit pendant la nuit; et le troisième, le globe que nous habitons : tout à coup la vérité devient grande et belle.

Un poëte disait d'un autre poëte : *Il n'ira pas loin; il n'a pas le secret.* Quel secret? celui de présenter des objets d'un grand intérêt, des pères, des mères, des époux, des femmes, des enfants.

Je vois une haute montagne couverte d'une obscure, antique et profonde forêt. J'en vois, j'en entends descendre à grand bruit un torrent, dont les eaux vont se briser contre les pointes escarpées d'un rocher. Le soleil penche à son couchant; il transforme en autant de diamants les gouttes d'eau qui pendent attachées aux extrémités inégales des pierres. Cependant les eaux, après avoir franchi les obstacles qui les retardaient, vont se rassembler dans un vaste et large canal qui les conduit à une certaine distance vers une machine. C'est là que, sous des masses énormes, se broie et se prépare la subsistance la plus générale de l'homme. J'entrevois la machine, j'entrevois ses roues que l'écume des eaux blanchit; j'entrevois, au travers de quelques saules, le haut de la chaumière du propriétaire : je rentre en moi-même, et je rêve.

Sans doute la forêt qui me ramène à l'origine du monde est une belle chose; sans doute ce rocher, image de la constance et de la durée, est une belle chose; sans doute ces gouttes d'eau transformées par les rayons du soleil, brisées et décomposées en autant de diamants étincelants et liquides, sont une belle chose; sans doute le bruit, le fracas d'un torrent qui brise le vaste silence de la montagne et de sa solitude, et porte à mon âme une secousse violente, une terreur secrète, est une belle chose!

Mais ces saules, cette chaumière, ces animaux qui paissent aux environs; tout ce spectacle d'utilité n'ajoute-t-il rien à mon plaisir? Et quelle différence encore de la sensation de l'homme ordinaire à celle du philosophe! C'est lui qui réfléchit et qui voit, dans l'arbre de la forêt, le mât qui doit un jour opposer sa tête altière à la tempête et aux vents; dans les entrailles de la montagne, le métal brut qui bouillonnera [illegible] fond

des fourneaux ardents, et prendra la forme, et des machines qui fécondent la terre, et de celles qui en détruisent les habitants; dans le rocher, les masses de pierre dont on élèvera des palais aux rois et des temples aux dieux; dans les eaux du torrent, tantôt la fertilité, tantôt le ravage de la campagne, la formation des rivières, des fleuves, le commerce, les habitants de l'univers liés, leurs trésors portés de rivage en rivage, et de là dispersés dans toute la profondeur des continents; et son âme mobile passera subitement de la douce et voluptueuse émotion du plaisir au sentiment de la terreur, si son imagination vient à soulever les flots de l'océan.

C'est ainsi que le plaisir s'accroîtra à proportion de l'imagination, de la sensibilité et des connaissances. La nature, ni l'art qui la copie, ne disent rien à l'homme stupide ou froid, peu de chose à l'homme ignorant.

Qu'est-ce donc que le goût? Une facilité acquise par des expériences réitérées, à saisir le vrai ou le bon, avec la circonstance qui le rend beau, et d'en être promptement et vivement touché.

Si les expériences qui déterminent le jugement sont présentes à la mémoire, on aura le goût éclairé; si la mémoire en est passée, et qu'il n'en reste que l'impression, on aura le tact, l'instinct.

Michel-Ange donne au dôme de Saint-Pierre de Rome la plus belle forme possible. Le géomètre de La Hire, frappé de cette forme, en trace l'épure, et trouve que cette épure est la courbe de la plus grande résistance. Qui est-ce qui inspira cette courbe à Michel-Ange, entre une infinité d'autres qu'il pouvait choisir? L'expérience journalière de la vie. C'est elle qui suggère au maître charpentier, aussi sûrement qu'au sublime Euler, l'angle de l'étai avec le mur qui menace ruine; c'est elle qui lui a appris à donner à l'aile du moulin l'inclinaison la plus favorable au mouvement de rotation; c'est elle qui fait souvent entrer, dans son calcul subtil, des éléments que la géométrie de l'Académie ne saurait saisir.

De l'expérience et de l'étude; voilà les préliminaires, et de celui qui fait, et de celui qui juge. J'exige ensuite de la sensibilité. Mais comme on voit des hommes qui pratiquent la justice, la bienfaisance, la vertu, par le seul intérêt bien entendu,



par l'esprit et le goût de l'ordre, sans en éprouver le délice et la volupté; il peut y avoir aussi du goût sans sensibilité, de même que de la sensibilité sans goût. La sensibilité, quand elle est extrême, ne discerne plus; tout l'émeut indistinctement. L'un vous dira froidement : « Cela est beau! » L'autre sera ému, transporté, ivre :

. . . . Etiam stillabit amicis
Ex oculis rorem; saliet, tundet pede terram.

HORAT. *de Arte poet.*, v. 430, 431.

Il balbutiera; il ne trouvera point d'expressions qui rendent l'état de son âme.

Le plus heureux est, sans contredit, ce dernier. Le meilleur juge? c'est autre chose. Les hommes froids, sévères et tranquilles observateurs de la nature, connaissent souvent mieux les cordes délicates qu'il faut pincer : ils font des enthousiastes, sans l'être; c'est l'homme et l'animal.

La raison rectifie quelquefois le jugement rapide de la sensibilité; elle en appelle. De là tant de productions presque aussitôt oubliées qu'applaudies; tant d'autres, ou inaperçues, ou dédaignées, qui reçoivent du temps, du progrès de l'esprit et de l'art, d'une attention plus rassise, le tribut qu'elles méritaient.

De là l'incertitude du succès de tout ouvrage de génie. Il est seul. On ne l'apprécie qu'en le rapportant immédiatement à la nature. Et qui est-ce qui sait remonter jusque-là? Un autre homme de génie.

FIN DU TOME DIXIÈME.

TABLE

DU TOME DIXIÈME.

Pages.



FIN DE LA TABLE DU TOME DIXIÈME.



PARIS. —



